

STILLE GRANDIOSITÄT: DIE BLOCKIERTE ZEITLICHKEIT DES RESSENTIMENTS

Aspekte der Traumakorrektur und Traumaprotektion
im Werk von Carlos Fuentes

von

Thorsten Kieren, geb. in Essen

dem Fachbereich

Literatur- und Sprachwissenschaften (FB3)

Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Universität Essen

zur Erlangung des akademischen Grades

Dr. phil.

vorgelegte Dissertation

Vorsitzender:

Prof. Vogt

Erstgutachter:

Prof. Galle

Zweitgutachter:

Prof. Garscha (Frankfurt/Main)

Datum der Disputation:

02. Juni 2004

FÜR EUGEN

Mülheim Ruhr, im Sommer 2004

Danksagung

Die vorliegende Dissertation wurde durch ein zweijähriges Promotionsstipendium des Graduiertenkollegs „Psychische Energien bildender Kunst“ (Universität Frankfurt/Main) finanziell gefördert. Mein Dank gilt Herrn Professor Klaus Herding, der mich fachlich und persönlich unterstützt hat.

Ich danke Herrn Professor Roland Galle für die engagierte „Adoption“ meiner Arbeit, die wohlwollende und zeitintensive Übernahme des Erstgutachtens und seine langjährige fachliche und persönliche Beratung. Ebenfalls danken möchte ich Herrn Professor Karsten Garscha, der sich mit großem Engagement meines Projekts annahm und dieses aus der Sicht des Lateinamerikanisten detailliert kommentierte. Ich freue mich, dass ich dank dieser Unterstützung mein Projekt erfolgreich beenden konnte.

Ich danke Stefan, Veit, Marc, Thomas, Uli und Marcus, Ina, Boris und Steffi, Eugen Engels, Christel und Kurt Engels, Manfred und Ursula Müller, Gertrud von der Heiden, Manfred und Ursula Weber und meinen „Duisburgern“.

Mein besonderer Dank gilt meiner Mutter und Sonja. Danke für alles!

Mülheim a.d. Ruhr, im Juli 2004

Abstract

Im Rahmen der aktuellen objektbeziehungstheoretischen Diskussion dokumentiert die vorliegende Untersuchung die Dichotomie zwischen „Traumakorrektur“ und „Traumaprotektion“ im fiktionalen Werk des mexikanischen Autors Carlos Fuentes. Die Dissertation verfolgt das Ziel, die literarische Eigengesetzlichkeit der Texte und die Komplexität ihrer Motivation psychoanalytisch zu eröffnen. Dabei erweist sich die hinsichtlich der Gewichtung zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft innovative und auf neuere analytische Erkenntnisse kleinianischer Prägung zurückgreifende Fragestellung für ein erweitertes Verständnis kreativer Prozesse und literarischer Kreativität als gewinnbringend.

Gegenüber den jüngst auf das Werk des mexikanischen Autors applizierten Theorien der „Alterität“ und „Differenz“ verfolgt die vorliegende Abhandlung den Ansatz, dass die fiktionalen Werke von Fuentes ihre eigene Genese und die ihres Autors reflektieren. Der affirmative Ansatz der von Melanie Klein und Wilfried Bion begründeten Objektbeziehungstheorie erweist sich bei dieser Fragestellung anderen psychoanalytischen Theorien alleine schon durch die Darbietung der Engführung von destruktivem Narzissmus und Kreativität als überlegen. Der Ansatz erlaubt es ferner, die Position der Marginalität und die des privilegierten Opfers auf die psychodynamische Disposition einer narzisstischen Aggressivität zu beziehen.

Im Gegensatz zu bestehenden Theorien der „Traumaverarbeitung“ wird in der Untersuchung der konträre Standpunkt vertreten, dass Traumata als narzisstische Persönlichkeitsorganisation dauerhaft die Objektbeziehungen strukturieren. Die Einbindung in eine Objektbeziehung, insbesondere zu einem Kunstobjekt, ist daher als Versuch zu werten, das Trauma nicht nur zu repräsentieren, sondern es zu personifizieren und damit angreifbar zu machen. Der kreative Prozess ist demzufolge als eine Form der Traumaverarbeitung konzeptualisierbar, die darauf abzielt, den Strukturzusammenhang psychischer Repräsentation zu schließen.

Inspiziert von Bions Annahme, dass die Persönlichkeit über psychotische und nicht-psychotische Funktionsniveaus verfügt, wird die Entstehung von Kreativität als einem Spannungsfeld zwischen „Traumakorrektur“ und „Traumaprotektion“ entstammend begriffen, das in jedem Kunstwerk neu aktualisiert wird, in jedem Kunstwerk neu ausbalanciert werden muss. Im Rahmen der Untersuchung wird dargelegt, dass diese „Todesprobe“, wie es in *Una familia lejana* heißt, fortwährend aktualisiert, überarbeitet und neu bestanden werden muss. Das Spannungsfeld als Bewahrung des traumatischen Nukleus bleibt intrapsychisch latent und bildet als sprachlich geschützter und idiosynkratischer Raum eine wesentliche Bedingung literarischen Schaffens.

Inhaltsverzeichnis

1	Zur Psychodynamik einer Position der Marginalität	2
1.1	Der Romantizismus des politischen Intellektuellen	2
1.2	Das privilegierte Opfer	10
1.3	Stille Grandiosität: die blockierte Zeitlichkeit des Ressentiments	15
1.4	Psychischer Rückzug und paranoid-schizoide Position	20
1.5	Die Funktion der Trauerarbeit im kreativen Prozess	24
1.6	Trauma und Repräsentation: Ziel der Untersuchung	27
2	<i>La muerte de Artemio Cruz</i> : die Schatten des Grolls	35
2.1	Vorbemerkung	35
2.2	Gebrochene Spiegel	38
2.2.1	Die Bedeutung des Spiegelstadiums in der Subjektgenese	45
2.3	„Schweigender Zorn“: die Zerstörung der kindlichen Welt	49
2.4	„Der neue Mensch“: Aufbruch und Initiation	54
2.5	Defizienz und Urszene	58
2.6	Gescheiterte Transfiguration im Anderen: Lorenzo in Spanien	61
2.7	Trauma und Abwehr in der narzisstischen Option	69
3	<i>Terra Nostra</i> : Psychischer Rückzug und destruktiver Narzissmus	72
3.1	Einleitung	72
3.1.1	Psychotische und nicht-psychotische Teile der Persönlichkeit	72
3.1.2	Apokalypse und Saturnalie	75
3.2	Groll und Rache in der ödipalen Situation	81
3.2.1	Das Projekt Escorial	81
3.2.2	Paris in Flandern	91
3.2.3	Von der Kunst mit Falken zu jagen	94

3.2.4	„Brütende Trauer“	103
3.3	Wagnis und Selbsterschaffung	110
3.3.1	Aufbruch und Initiation	110
3.3.2	Annahme der Differenz	112
3.3.3	Depressive Position und repräsentative Symbolbildung	123
4	<i>Una familia lejana</i> - Elaboration des persönlichen Idioms	130
4.1	Die Logik der Supplementarität als auktoriale Strategie der Interpretation	130
4.2	Zum Begriff der „unconscious freedom“	132
4.3	Eine Theorie der unbewussten Form	138
4.3.1	Clos des Renards	138
4.3.2	Die Rückkehr in den Parc Monceau	144
4.3.3	Das Portrait einer Frau	149
4.3.4	Bruder im Groll	153
4.3.5	„Abschied von den Eltern“	160
4.4	Das „neue Wesen“ – die Geburt des Autors	166
5	Literaturverzeichnis	175

1 Zur Psychodynamik einer Position der Marginalität

1.1 Der Romantizismus des politischen Intellektuellen

Der im Zuge des „Boom“ in Europa bekannt gewordene mexikanische Autor Carlos Fuentes genießt eine exponierte Stellung nicht nur in der politischen Kultur Mittel- und Südamerikas. Die europäische Rezeption seiner erzählerischen Werke erfolgte bislang häufig vor dem Hintergrund einer politisch motivierten, sozialpsychologisch orientierten Auseinandersetzung und vernachlässigte die kreativitätstheoretischen Implikationen, teils aus Zurückhaltung vor psychoanalytischen Methoden, teils aus einer Überbewertung verschiedener Moden, zu denken ist an die inflationäre Adaption „post-kolonialer“ Theoreme. Die Rolle des europäischen Erbes in postkolonialen Strukturen zu untersuchen, erscheint als immer passender, dankbarer Rahmen, der beliebig auf zahlreiche kulturelle Zentren erweiterbar und adaptierbar ist.

Eine wesentliche Grundtendenz in der Aufnahme der Werke ist auszumachen: Forschungsarbeiten der letzten Jahre bewerten die literarischen Texte des Autors vermehrt als die ästhetische Fortführung politischer Diskurse. Die nicht nur im angelsächsischen Sprachraum populäre und modische Auseinandersetzung mit postkolonialen Autoren und deren akademische und verlegerische Idealisierung als genuiner Antwort auf die ehemalige Knechtung durch die Kolonialmacht macht vor Fuentes nicht halt. Aus aufrichtigem Bemühen um politische Korrektheit werden Gemeinplätze und aus anderen Erdteilen gewonnenes Klischeewissen, „post-kolonial, marginal, Opfer und Grenzgänger in einem“, auch auf den mittel- und südamerikanischen Kulturraum adaptiert. Der Tenor bleibt gleich: die Kolonie findet gegenüber eurozentrischer Machtpotentiale nur mühsam zu ihrer eigenen Identität, die Literaten helfen – selbstredend uneigennützig – dieses Ziel zu erreichen.

Gerade die auch in jüngster Zeit von Carlos Fuentes wiederholt geäußerte Kritik an einer zunehmenden Assimilation der mexikanischen Gesellschaft an die USA, ihren Konsumgewohnheiten, ihrer „Technologiehörigkeit“ etc., verhilft Fuentes selbst zu erhöhter Popularität vor allem bei europäischen kulturpessimistischen Bewegungen und Initiativen. Fuentes hingegen erscheint dank dieser gesellschaftskritischen Komponente, die sich beflissentlich in eine lange Tradition der Kulturverneinung einschreibt und sich zahlreicher Heterodoxien als Vehikel bedient, als weitsichtiger und aufrichtiger Intellektueller.

Man übersieht leicht, dass die Assimilation an westeuropäische und amerikanische Zivilisationsstandards der mexikanischen Bevölkerung zunehmend zu einem allgemein höheren Lebensstandard, zivilisatorischer Emanzipation und politischer Selbstbestimmung verhelfen kann. Es muss daher gefragt werden, ob die tradierte Form der Kulturverneinung und -aufhebung, die in Texten wie *Terra Nostra* als Rückkehr in die archaische Zeit vor der Polis erscheint, ihren psychischen Ursprung nicht in jenem von Étienne Barilier so vernichtend diagnostizierten und allgemein zunehmenden „neuen Obskurantismus“ findet oder diesen gar fördert.

Ich möchte im Rahmen dieser Untersuchung die Frage aufgreifen, ob die literarischen Texte von Fuentes die Differenz befürworten oder diese verneinen und für einen den Mangel negierenden Archaismus optieren. Fuentes bemüht sich nur scheinbar um eine genuin mexikanische, die Bevölkerungsminderheiten einschließende politische Kultur. Auch versucht er nur aus Sicht

einiger unverbesserlich optimistischer post-kolonialer Denker, diese positiven Utopien in seinen Texten ästhetisch umzusetzen.

Fuentes bedient dabei bereitwillig den ihm dargebotenen Mythos des politischen Intellektuellen, der mittels der von ihm verfassten Texte als politisches und kulturelles Gewissen fungiert und Mexiko und den Rest der Welt uneigennützig rein textuell beim Aufbau einer politischen und kulturellen Identität unterstützen könnte. Dieser Rezeption liegt die naive Auffassung von Literatur als Auseinandersetzung und Auflehnung gegen eine noch immer präsente Kolonialmacht zugrunde, die ein ebenfalls naives Künstlerbild des politisch engagierten und kompetenten Intellektuellen, der eine Nation ästhetisch „befreien“ könne, projiziert. Diese Ansichten berücksichtigen die Texte nicht als das, was sie zuerst einmal sind: Literatur. Sie mythisieren.

Die Mythisierung der Person Fuentes selbst, als auch die perennierende Wiederkehr zahlloser Legitimationsmythen in zentralen Texten des Autors ist einer alternativen Interpretation dienlich. Thanos Lipowatz sieht die Attraktivität des Mythos nicht ausschließlich darin, dass dieser „etwas bildhaft erzählt“, sondern auch, dass er bestimmte latente Schemata und Modelle wiederholt, die aus den „Grundphantasmen der Psyche stammen.“ Die „bildhaften Elemente und die Wiederholungen ziehen die Subjekte deswegen an, weil ihre Wahrnehmung und ihr Verstehen keine Anstrengung und Präzision wie die Vernunft verlangen.“ Der Begriff des Mythos hat daher auf einer pragmatischen Ebene „konkrete Gründe und Folgen, er ist eine Anrufung des Ich des Empfängers, sein Begehren mit dem Begehren des Senders zu identifizieren und es gemäß dem Wunsch des Senders zu erfüllen.“ Sender und Empfänger bezwecken „Machtwünsche zu erfüllen: Der Begriff des Mythos enthält ein Herrschaftswissen“ (Lipowatz 1998, S.181ff.).

Wie kann sich dieser einfach zu erkennende und dabei simple Herrschaftsanspruch derart erfolgreich maskieren und nicht nur zu kommerzieller Anerkennung avancieren? Wodurch ist die wohlwollende und nicht selten voreingenommene Rezeption der literarischen Texte von Fuentes motiviert? An dieser Stelle ist auf die oft zitierte, doch letztlich nicht in ihrer Tragweite begriffene Frage Freuds hinzuweisen, wie es der künstlerischen Darstellung gelingt, den Rezipienten mit ihren Stoffen zu ergreifen und Erregungen in ihm zu evozieren, deren er sich vielleicht nicht einmal für fähig hielt (vgl. Freud 1907, S.213). Die nur auf einen ersten Blick einfache Frage hat in ihrer Substanz nicht an Wertigkeit verloren, im Gegenteil.

Vor dem Hintergrund einer psychoanalytisch konkretisierten Theorie des Grolls bzw. des Ressentiments erklärt diese Frage den ursächlichen Zusammenhang von Kreativität, Kunst und kulturpessimistischen Bewegungen, sowie von Meinungen und Bestrebungen, die auch die Strategien post-kolonialer Intellektueller in einem neuen Licht erscheinen lassen und deren wohlwollende Rezeption von „westlichen“ Meinungsführern in beängstigender Weise erklären. Die Strategien dieser Intellektuellen, die aus einer Position der Marginalität und der Haltung des privilegierten Opfers symbolisches Kapital schlagen, fallen auf einen die zivilisatorischen Errungenschaften negierenden fruchtbaren Boden.

Fuentes selbst ist vollständig gesellschaftlich integriert und einer der bedeutendsten Vermittler mexikanischer Kultur. Vollzieht sich aber hier nicht eine Assimilation an die Machtstrukturen der westlichen Medienwelt, die sich hinter dem ständig deklamierten Kosmopolitismus der Person Fuentes verbirgt? Welche Kompromisse geht Fuentes ein, um sein „östliches“ Publikum

zu erreichen? Handelt es sich um einen gelungenen Versuch, lateinamerikanische Kultur zu vermitteln? Kann Kulturvermittlung finales Ziel literarischen Schaffens sein?

Die Beobachtungen zum politischen und sozialen Engagement der zeitgenössischen lateinamerikanischen Literatur treffen zweifellos auf Fuentes zu.¹ Die Verortung einer „conciencia política“ in bildender und darstellender Kunst, die lateinamerikanischen Autoren gern als eines der Spezifika des „nuestramericanismo“ betonen und Alegría bis in die Forderung des „revolucionar la novela“ hinein verfolgt (Alegría 1971, S.29; Bonfil Batalla 1992), ist für Fuentes ein politisch korrektes und allgemein akzeptiertes Motiv seines Schaffens geworden.

Diese Wertung erschließt sich aber meiner Ansicht nach aus der nahezu alleinigen Berücksichtigung der frühen journalistischen Arbeiten zur politischen Situation Mexikos und Lateinamerikas, aber auch aktueller fiktionaler Texte wie *La frontera de cristal*, die den Autor als kritischen Beobachter der Globalisierung zeigen. Auch in seinen literaturtheoretischen Arbeiten vertritt der Autor die Ansicht, dass der politische Charakter der Literatur aus einer bewusst gesuchten „humanistischen“ Verbindung des Ästhetischen und Moralischen hervorgehe (Fuentes 1976, S.35). Die Sprache des Schriftstellers wird für Fuentes zum „hecho revolucionario“ (1976, S.95, vgl. Hölz 1992, S.55f.).

Dieser evozierte, politisch korrekte Gestus sucht innovativ ein falsches Bewusstsein nicht nur der mexikanischen, sondern auch der europäischen Welt offen zu legen. In einer neuen Sprache, wohlgemerkt bleibt diese „kolonial“ und „imperialistisch“, ist sie doch die der einstigen Kolonialherren, sucht der Autor einen von der historischen Realität verdrängten utopischen Weltenplan. Dabei muss die Frage gestellt werden, wessen historische Realität überhaupt literarisch aufgefunden werden kann, wenn nicht die der eigenen individuellen Entwicklung? Auch kann Geschichte keinesfalls literarisch bewältigt werden, wie dies Hölz (vgl. 1992, S.52) vermutet. Es wäre dies eine Verzeichnung der Differenz zwischen System und Umwelt.

Unter den zeitgenössischen Kritikern unternimmt einzig Maarten van Delden in seiner Studie *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity* den wegweisenden Versuch, Fuentes fiktionale und non-fiktionale Texte von 1950 bis in die Mitte der Neunziger Jahre in einer kontinuierlichen Spannung zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus zu sehen. Diese Spannung steht umgekehrt in einer komplexen Beziehung zum Problem der Modernität:

This tension, in turn, stands in a complex relationship to the problem of modernity. For each pole of the opposition simultaneously reflects and resists certain key traits of the modern era. For a Mexican writer, to assume a cosmopolitan perspective implies a desire to keep up with developments in countries regarded as more advanced, that is, more modern. (van Delden 1999, S.9)

Viele der innovativen literarischen, kulturellen und philosophischen Strömungen, die Fuentes in seinen Texten und für seine Texte nutzt, artikulieren eine starke Kritik an wichtigen Aspekten der modernen Welt. Sie sind den Diskursen der Apokalypse, als auch der Gnosis entnommen. Auch der Nationalismus zeigt eine vergleichbare Ambiguität, der somit als ein integrales

¹ Eine detaillierte Darstellung des intellektuellen Klimas, in dem sich Fuentes bewegt, findet sich in der Arbeit von Hölz (1992, S.53ff.) über den Roman *La muerte de Artemio Cruz*.

Element der Modernität gesehen werden kann, da er die modernen Ideale der Autonomie und Selbstbestimmung verkörpert.²

Andererseits erwächst der Nationalismus zu einer Reaktion gegen die Modernität. Er liefert ein gefährliches Modell sozialer Integration, das die weit gefächerten Erosionen traditioneller gemeinschaftlicher Bindungen kompensiert.³ Die Oszillationen zwischen nationalistischen und kosmopolitischen Ansichten und Perspektiven könnten demnach der Tatsache zugerechnet werden, dass Fuentes fortwährend kalkulierend zwischen verschiedenen Methoden des Erreichens der Modernität oder der Opposition ihr gegenüber wechselt:

In assuming a cosmopolitan outlook, Fuentes shows that he shares in the quintessentially modern desire for innovation. But his openness to international developments in the arts also means that he absorbs the antagonism of aesthetic modernity toward certain key processes of social, economic and political modernization. In speaking as a nationalist, Fuentes recognizes the role that the idea of the nation plays in the constitution of modernity, in particular in fulfilling the promise of emancipation of which modernity is the bearer. Yet a sense of national identity is commonly rooted in pre-modern practices (whether real or invented), and it often serves as an instrument with which to resist the levelling and homogenizing effects of modernity. (van Delden 1999, S.10)

Fuentes politische und literarische Karriere steht in enger Beziehung zu dieser fundamentalen Ambivalenz. Diese Ambivalenz ist verschiedenartig erklärbar. Fuentes Position als peripherer mexikanischer Autor lässt auf ein erhöhtes Bedürfnis nach internationaler Anerkennung schließen. Eisenstadts Überlegungen ordnen diese Ambivalenz hingegen der schieren Komplexität und Diversität der Moderne selbst zu, als eines Phänomens, das die Grenzen von Literatur, Philosophie, Wirtschaft etc. überschreitet (vgl. Eisenstadt 1975, 1981, 1998, 1999). Spannungen und Widersprüche erwachsen dann, wenn ein einzelnes Konzept sich innerhalb verschiedener Systeme bewegt, jedoch als absolut gesetzt wird:

In the modern era, traditional communal structures loosen their hold on the individual, a process experienced as both liberating and threatening. The modern individual revels in a sense of expanded opportunity, yet at the same time anguishes over the disappearance of shared meanings. This sense of alienation produces the critical and self-repudiating side of modernity, reflected in, among other things, the tendency of modern artists to project alternative scenarios of communal integration. (van Delden 1999, S.12).⁴

So undankbar und falsch es sein kann, aus den jeweiligen biographischen Hintergründen von Autoren Schlüsse auf die spezifischen literarischen Werke zu wagen, kann doch behauptet werden, dass die ambivalente Stellung von Fuentes zu Mexiko aufschlussreich ist. Fuentes gehört dem mexikanischen Bürgertum an und genoss die exponierte internationale Erziehung des Diplomatensohnes. Obwohl Teil des Establishments, ist er zugleich einer der schärfsten Kritiker einer engstirnigen nationalistischen Tendenz. Seine internationale Ausrichtung erlaubt ihm, als kultureller Botschafter seines Landes im Ausland zu wirken. Als einer der wichtigsten Kritiker

² Greenfeld behauptet, dass das England „that emerged from the civic and religious trials of the mid-seventeenth century“ als erste Nation der Welt gelten muss: “English national consciousness was first and foremost a consciousness of one’s dignity as an individual. It implied and pushed toward [...] the principles of individual liberty and political equality.” Die Idee der Nation repräsentiert einen Bruch mit der alten Gesellschaftsordnung und erwuchs so zu einem “first major breakthrough toward democracy” (1992, S.86).

³ Hobsbawm argumentiert, dass der Nationalismus das Bedürfnis nach einem Gefühl kollektiver Zugehörigkeit in Zeiten radikaler sozialer Veränderungen befriedige (1990, S.109 u. 1983). Vgl. auch Cueva 1984.

nationalistischer Tendenzen finden ebendiese nationalistischen Legitimationsmythen durch die Hintertür Eingang in die Texte. Der vielgeschätzte Botschafter Mexikos ist letztlich Botschafter in eigener Sache.

Edward Said hat die Stellung, die Intellektuelle in ihren Heimatländern der so genannten „Dritten Welt“ besitzen, eingehend untersucht. Said begrüßt in teils argloser Weise das verstärkte Auftauchen von Literaten aus den Ländern der „Dritten Welt“ im öffentlichen Leben des Westens, da durch sie die „olympian hegemony formerly maintained by the mostly unchallenged Western citadels“ gebrochen werde (1990, S.29; 1993). Das Verdienst dieser Intellektuellen liege in der Herausforderung, in der „imperialen“ Sprache die ehemals selbstherrlichen Kulturen zu provozieren. Gerade da sie Sprache und Methodik des Westens kennen und verwenden, gelänge diesen Intellektuellen das Aufbrechen der herrschenden Strukturen. Diese Auffassung ist, milde gesagt, die Wiederkehr des schönen Wilden.

Denn gerade weil die von Said angesprochenen Autoren Sprache und Methodik des „Westens“ kennen und verwenden, kann ein Aufbrechen dieser Strukturen kaum bewerkstelligt werden. Vielmehr verhilft die meisterhafte Beherrschung der literarischen Sprache und die tiefe Kenntnis diskursiver Techniken und deren Tradition dazu, dass diese Autoren in der Kunst am ewigen Gesang der Größten teilnehmen können. Bedienen sich diese angesprochenen Intellektuellen den von Said beschriebenen spezifischen Strukturen nicht vielmehr, um diese Strukturen zu ihrem eigenen Vorteil zu wenden und sich über ihre Instrumentalisierung einen Ort auf dem Olymp zu verschaffen? Bei Carlos Fuentes zumindest scheint dieses Kalkül aufzugehen.⁵

Natürlich verwahrt Said sich gegen den Vorwurf, dass es sich um epigonale Methoden handelt (vgl. Said 1990, S.29). Vielmehr zeigt Said an von ihm ausgewählten Vertretern post-kolonialer Literatur, wie die westliche Geschichts- und Kulturauffassung relativiert oder neu gedeutet werden kann. In diesem Fahrwasser bewegt sich auch der Musterschüler und Vorzeigautor Salman Rushdie, der diese Relation auf die bekannte Formel „The Empire writes back“ gebracht und sich damit hohe Verkaufszahlen bei den Vertretern der „post-colonial-studies“ und ihren Jüngern der „Alterität“ garantiert hat. Auch Juan-Navarro sieht hier die spezifische Bedeutung der Texte von Carlos Fuentes:

Esta estrategia de disolver desde dentro es llevada a la práctica por los novelistas del „boom“ mediante la apropiación de las formas de legitimación dominantes [...]. Fuentes presenta en sus obras una dinámica de enfrentamiento cultural en que las estrategias de representación hegemónicas son inscritas y a la vez subvertidas y en donde se ponen a prueba modelos alternativos. (Juan-Navarro 1995, S.196f.)

Das Said vorschwebende Ziel der Entwicklung einer weltweiten intellektuellen Gemeinde im Rahmen eines humanistischen Projekts bedient bereitwillig den gerade bei „postkolonialen“ Autoren, wenn es so etwas überhaupt gibt, äußerst beliebten Mythos des (Dichter)-königs eines entrechteten, geopferten Volkes. Entscheidend ist jedoch, dass dieser Mythos den Blick auf das unbewusste Begehren verstellt, den höher stehenden, grandiosen Status einer durch die koloniale

⁴ Genau dies ist ein zentrales Muster in Fuentes erstem Roman *La región más transparente*. Der dargestellte Prozess wird näher beschrieben in Brunner (1992, S.78f.).

⁵ Bei diesem Argument ist nicht in erster Linie an die Strukturen des Medienbetriebs gedacht, obwohl hier eine analoge unbewusste Strategie seitens des Autors am Werk ist. Fundamentaler und weitaus bedrohlicher erscheint mir die Anrufung des unbewussten Begehrens im Rezipienten, den Schritt hinter die Polis zu gehen.

Vergangenheit gewonnenen Marginalisierung zu wahren und aus diesem gewonnenen Opferstatus, einen ganz persönlichen Mehrwert zu ziehen, ja diesen zu instrumentalisieren.

Es handelt sich dabei um eine Wahrung der Marginalisierung, um sich dem vermeintlich „unreinen“ Einfluss und der mutmaßlich korrumpierenden Wirkung eines kulturellen Zentrums entziehen und eine geistige Unabhängigkeit, den Status des einzigen „Reinen“, wahren zu können, der sich berechtigt und aufgefordert fühlt, den Weg zu weisen und wie der Prophet Jonas über die Alltäglichkeiten und die Zukunft einer vermeintlich inferioren Zivilisation zu befinden.

Die im Werk von Fuentes erkennbaren Diskurse, zu denken ist insbesondere an den Diskurs der Apokalypse und der Gnosis mit ihren Attributen der ausstehenden letzten Schlacht, des dritten Reiches und der Rückkehr eines sein Erbe antretenden Königs, erfüllen ihre ganz bestimmte Funktion innerhalb des Prozesses der Autogenese und Textproduktion. Es wird zu verdeutlichen sein, dass mit der Herauslösung des apokalyptischen Diskurses in den Texten des mexikanischen Autors die Marginalisierung als solche und ihre psychische Motivation in einen literatur- und kulturhistorischen Hintergrund eingeordnet werden können, der nicht nur eine augenblickliche Renaissance erfährt, sondern als Vehikel eines ganz persönlichen Begehrens in der Literaturgeschichte tradiert ist.⁶

Die Analyse der Texte vor einem psychoanalytischen Hintergrund, konkret: vor dem Hintergrund der aktuellen Weiterentwicklung der von Melanie Klein begründeten Objektbeziehungstheorie durch Hanna Segal, John Steiner, Christopher Bollas und Neville Symington, wird aufzeigen, dass die gerade in *Terra Nostra* manifesten Weltuntergangsszenarien ihren festen Ort in der Psychologie der Autogenese und Textproduktion innehaben. Örtliche Folkloreliteratur ist nur die Oberflächenstruktur, denn darunter verbirgt sich eine Heraufbeschwörung der Apokalypse, der wiederum eine ressentimentgeladene neurotische Struktur zugrunde liegt.

In ihr einen wesentlichen Antrieb des künstlerischen Schaffens von Carlos Fuentes festmachen zu wollen, ist letztlich Zielsetzung der Arbeit. Der Autor der hier verhandelten Texte versucht den beschriebenen Status der Marginalisierung zu instrumentalisieren, um textuell das kulturelle Zentrum Europa zu zerstören und neu zu besetzen, d.h. in der medialen Welt eine privilegierte Position einzunehmen.

Welche Lösungsansätze bieten sich neben der post-kleinianischen Perspektive, um die Texte dieses eher europäischen als mexikanischen Autors dem politisch korrekten folkloristischen Zirkel und den seit dem „Boom“ populären Mythen zu entreißen und sie als das, was sie zuerst sind, nämlich literarische Texte, verstehen zu können? Vor allem die von Eisenstadt und der jüngsten Zivilisationstheorie analysierte Rolle von Eliten in Modernisierungsprozessen ausgehend von einer universellen Fundamentalismustheorie und der Einfluss von heterodoxen Bewegungen auf die Zivilisationsdynamik, können für die Fragestellung nutzbar gemacht werden. Darüber hinaus ist die grundlegende Differenz von System und Umwelt durch Luhmann grundlegend.

⁶ Martin Hopenhayn gibt in seiner 1995 veröffentlichten Untersuchung *Ni apocalípticos ni integrados: Aventuras de la modernidad en América Latina* einen wichtigen Überblick über die Rezeption apokalyptischer Motive in Lateinamerika.

So redundant es klingen mag: die Einordnung der Texte von Carlos Fuentes als Zeugnis einer politisch vermittelnden Funktion berücksichtigen Literatur nicht als System, das sich seiner Umwelt, nämlich gerade Politik etc. gegenüber nur selektiv verhalten kann, dessen Systemelemente aber unabänderlich literarisch bleiben.

Luhmann zeigt auf, dass kein System unabhängig von seiner Umwelt gegeben sein kann, da es ausschließlich dann entsteht, wenn seine Operationen eine Grenze ziehen, die das System von dem unterscheidet, was als Umwelt ihm nicht angehört. Kein System kann außerhalb seiner Grenzen operieren. Das literarische System ist ein autonomer Bereich mit spezifischen Bedingungen, die sich einer Eins-zu-eins Entsprechung mit den Umweltzuständen entziehen. Die Operationen sind immer interne Operationen.

Ein System benötigt zwar Umweltvoraussetzungen. Die Umwelt ist ihrerseits nicht „an sich“ Umwelt, sondern immer Umwelt eines Systems, für das sie das Außen ist. In Bezug auf ein System gehört alles, was nicht in das System hineinfällt, zur Umwelt. Die Umwelt wird tatsächlich von den Operationen eines Systems als Rest konstituiert, nämlich als „Negativkorrelat“ (Luhmann), das alles einschließt, was nicht zum System gehört. Die Umwelt selbst ist kein System. Sie verfügt weder über eigene Operationen noch über eine eigene Handlungsfähigkeit. Die Attribution auf die Umwelt ist eine interne Strategie des Systems zur Bewältigung der eigenen Komplexität.

Wie Luhmann darstellt, impliziert die Systemrelativität der Umwelt weder eine Abwertung der Umwelt noch eine Unterordnung ihrer Rolle. Der Anfangspunkt der Systemtheorie ist weder das System noch die Umwelt, sondern ihre Differenz. Der oft erhobene Vorwurf, dass dieser Auffassung zufolge Kunst „doch nur schöner Schein sei, und kein ‚Wogegen‘“, trifft den Kern der Sache nicht. Einerseits ist die Handlungsfähigkeit eine Eigenschaft eines Systems und bildet eine Asymmetrie im System/Umwelt - Verhältnis, die sich darin ausdrückt, dass nur das System ein „re-entry“ der Unterscheidung selbst vollziehen kann. Auf der anderen Seite ist die Umwelt immer die über eine höhere Komplexität verfügende Seite.

Die Unterscheidung System/Umwelt stabilisiert ein Komplexitätsgefälle, das das System zu ständigen Selektionen zwingt und ihm die Kontingenz der Operationen auferlegt. Auch wenn die Umwelt zum jeweiligen System relativ ist, ist die Umwelt somit nicht passiv und widerstandslos für dessen Bedürfnisse verfügbar; sie weist eigene Formen und eigene Bedürfnisse auf, mit denen das System sich konfrontieren muss.

Erst wenn Literatur als ein selbstreferentielles System angesehen werden kann, werden auch die spezifischen literarischen Strategien deutlich. Konkret heißt dies: die Texte von Fuentes sind immer Antworten auf andere, schon geschriebene und vor allem: europäische Texte. Es sind nicht ausschließlich die lateinamerikanischen Autoren, an denen Fuentes sich schult. Fuentes rezipiert darüber hinaus ausgiebig die Vertreter der europäischen Moderne, darunter Proust, Joyce, Broch und Thomas Mann.

Ich stimme Autoren wie Said bei zahlreichen Detailbeobachtungen zu. Carlos Fuentes weist der alten Welt durch die berechnete Dekonstruktion zentraler europäischer Legitimationserzählungen ihren Bankrott nach. Er zeigt jedoch im Gegenzug auf, wie viril er als Repräsentant der neuen Welt ist. Auf diesem Wege erfolgt aber eine im Werk von Fuentes bislang kaum beachtete Einschreibung in die Spuren der Machtmechanismen kolonialer Diskurse

und ihrer Praktiken mit dem Ziel der persönlichen Ausstattung mit den von diesen gestellten Insignien der Macht.

Aus dieser schlichten Tatsache heraus werden meiner These zufolge die zahlreichen von auktorialer Seite bemühten Wiederauferstehungsmythen begreiflich. Die in diesen Mythen, es sei an die Äußerung von Lipowatz erinnert, dass der Mythos ein Herrschaftswissen ist, zelebrierte Machtausübung – gibt es eine größere Machtdemonstration als die über den eigenen Tod? – ist dann am größten, wenn der Autor literarisch eigengesetzlich unter den Größten der (abendländischen Autoren) sich seinen ewigen Ort erwirbt.

Dies ist der finale Schluss von *Terra Nostra*: eine omnipotente Wunschphantasie, der überhaupt letzte Autor zu sein, der in der untergegangenen Metropole des europäischen Geistes über den Untergang der Herrscher schreibt, diesen als Androgyn überlebt und sich als solcher sogar selbst gebärt. Damit nicht genug: während draußen die Welt untergeht, findet der Erzähler aufgrund eines offenbarten Geheimwissens den letzten sicheren Ort.

Dieser Ort liegt immer und ausschließlich in der Kunst: Polo Febo gewinnt einen neuen (Schreib-) Arm in der äußeren Katastrophe. Dieser vom Autor meisterhaft beherrschte heidnische Mythos der Gewalt zeigt die Wiederkehr der archaischen Zeit vor (!) der Entstehung der Polis, vor aller Zivilisation. Der Autor von *Terra Nostra* ist, anders als der differenzierende Autor der nicht-fiktionalen Texte wie *En esto creo* (Fuentes 2002), nicht um eine qualitative Erhöhung der Zivilisation und ihre Bereicherung bemüht. Sein Ziel ist es, alle Objektivierung aufzuheben und vor diese zurückzukehren. Nach der Wiederkehr der archaischen Zeit regiert er allein, über allen stehend – auch räumlich gesehen in einem Zimmer einer höheren Etage, unberührt von Chaos und Elend, in dem die Zivilisation versinkt.

Der von Eisenstadt beschriebene Zusammenhang von Zentrum und Peripherie und der Rolle von Eliten in gesellschaftlichen Transformationsprozessen kann helfen, die diesen Mechanismen zugrunde liegende Psychodynamik zu verstehen. Unabdingbar jedoch ist meiner Ansicht nach die Engführung dieses soziologischen Modells mit einem psychoanalytischen Ansatz, der die Motivation von Eliten im Sinne Eisenstadts mit den Phänomenen des Grolls und des Ressentiments aufarbeitet. Der Autor von *La muerte de Artemio Cruz*, *Terra Nostra* und *Una familia lejana* gilt mir als Repräsentant einer intellektuellen Elite und ihres Wegs ins Zentrum der Macht.

Daher gilt es, die Motivation dieses Strebens aufzuschlüsseln, dieses Streben als grundlegend für die Autorgenese zu werten und die entwickelten Ansätze auf eine allgemeine Theorie literarischer Kreativität auszuweiten. Die alleinige Berücksichtigung einer Dekonstruktion eurozentrischer Legitimationserzählungen als Textphänomen führt nicht weit genug. Die Bewegung an den zentralen Ort dieser Macht ist entscheidend, vor allem jedoch die Unterzeichnung dieser Erklärung: sie erfolgt – ironisch gebrochen – in spanischer Sprache, in der Sprache der Alten, der Kolonialherren der Literaturgeschichte. Es ist die Sprache Cervantes.

Mein in der vorliegenden Untersuchung vorgetragener Ansatz entwickelt eine alternative Begründung des literarischen Schaffens von Carlos Fuentes. Es ist mein Ziel, die literarische Eigengesetzlichkeit der Texte zu verstehen und die Komplexität ihrer Motivation psychoanalytisch zu eröffnen. Auf diesem Wege werden Konstanten im Werk von Fuentes herausgearbeitet, die bislang vor dem theoretischen Hintergrund der „Alterität“ und „Differenz“ nicht ausreichend berücksichtigt wurden. Mein alternativer Ansatz argumentiert, dass die

literarischen Texte von Fuentes vor allem eines thematisieren: ihre eigene Genese und die ihres Autors.

1.2 Das privilegierte Opfer

Die Analyse des klinischen Bildes des Grolls und seiner sozialpsychologischen Ausprägung im Ressentiment ermöglicht eine nähere Charakteristik der Autorgenese und ihrer Motivation. Der Ansatz erlaubt es mir ferner, die Kreativitätsproblematik mit einem zivilisationskritischen Ansatz engzuführen. Die Auswahl der hier verhandelten Texte aus dem umfangreichen erzählerischen Werk des Autors verdankt sich wenigen entscheidenden Sätzen.

In *La muerte de Artemio Cruz* äußert der Protagonist: „Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados“, „Ich bin ein von den Wurzeln einer angehäuften, alten, vergessenen, immer gegenwärtigen Wut durchfurchtes Auge“ (Fuentes 1962, S.9) – die Beschreibung eines geschwellenen Auges umgeben von Augenlidern in direkter semantischer Verbindung mit einem Groll und einer „Trennung“, „separación“.

Felipe, der Protagonist in *Terra Nostra*, leidet an einer tödlichen „melancólico morbo“, einer „triste sopor“ (Fuentes 1975, S.749). Der französische Heredia, enteignet und um sein Erbe gebracht, hegt einen „rencor sotterado antiguo, perdido en lugares y épocas lejanas“ (Fuentes 1980, S.106). Sätze dieser Art ziehen sich durch das Werk, wiederkehrend in spezifischen Konstellationen und Figuren. Sie benennen explizit den traumatischen Kern, seine Einkleidung und Protektion, den literarischen Text.

Die transgenerationelle Relevanz von „man made disasters“ für Gesellschaften und die Repräsentation traumatischer Ereignisse in einem kollektiven Gedächtnis respektive ihrer Auswirkungen auf eine Gruppenidentität sind meiner Ansicht nach bislang nur unzureichend in ihrer Bedeutung für die Entstehung und Rezeption von Kunstproduktionen untersucht worden. Die Entwicklung der Neurobiologie und die aktuelle recovered-memory-Debatte erfordern eine modifizierte Verhandlung der Frage nach historischer Realität und ihrer Repräsentation in individuellen und kollektiven Mythen und Erinnerungen. Angesichts einer psychischen Realität, die sich in einem Netzwerk unbewusster Phantasien und Objektbeziehungen strukturiert, ist nicht nur die therapeutische Bedeutung von explizit-autobiographischen Erinnerungen interessant, sondern auch, wie diese, sozialpsychologisch gesehen, verschiedene Rezeptionsstrukturen recodieren, formieren und instrumentalisieren.

Es spräche von Uneinsichtigkeit gegenüber der Motivation literarischen Schaffens, wenn der Versuch unterbliebe, zivilisationskritische Überlegungen z.B. der Prägung Eisenstadts in ein umfassendes Konzept einer Psychodynamik der Kreativität einzubinden, die die implizit konstatierten Phänomene des Grolls und Ressentiments kritisch bewerten. Daher wird im Folgenden eine Psychodynamik literarischer Kreativität entwickelt, die verstehen lässt, dass die von Eisenstadt aufbereiteten Phänomene sich bei der Textproduktion zahlreicher Motive und Strukturen als Vehikel und Ausdrucksmoment bedienen, bzw. sich im literarischen Prozess perpetuieren. Es gelingt vor dem Hintergrund neuerer objektbeziehungstheoretischer Ansätze, die Position der Marginalität auf eine psychodynamische Disposition zurückzuführen und das

mit ihr einhergehende Moment einer narzisstischen Aggressivität im Sinne Kohuts zu bestimmen.

Die von Eisenstadt (vgl. Eisenstadt 1998 und 1999) aufgezeigten Veränderungen in gesellschaftlichen Umbruchsituationen sind bedeutsam, da sich in diesen diskursive Momente eröffnen, die in direkter Beziehung zur Autorgenese stehen. Die für die Moderne typischen Transformationen in gesellschaftlichen Umbruchsituationen gestalten sich vielfach dem kindlichen Erleben analog. Der von Bion herausgestellte „catastrophic change“ (vgl. Gaddini 1981) ist hier von besonderer Relevanz. Meiner Ansicht nach spiegelt die Reaktion von Eliten auf gesellschaftliche Transformation und die von ihnen darauf reklamierte Positionierung in einer stillen Grandiosität die Antwort des Kindes auf eine zugefügte Verletzung und die Zurückweisung seines Begehrens.

Die Beschreibung der Attitüde elitärer Cliquen durch Eisenstadt deckt sich exakt mit dem klinischen Bild des Grolls. Beiden Phänomenen gemeinsam ist das Gefühl der Bedrohung und der Provokation und Entrüstung, insofern damit eine relativierende Einordnung des eigenen Beitrags zur der Situation, in der man sich verletzt meint, beabsichtigt ist. Stattdessen beharrt man wie der Prophet Jonas darauf, dass sich die eigenen Objekte ändern müssen.

Da das Objekt des Grolls nie vollständig böse ist, besteht das Ziel vorerst nicht in der Objektzerstörung, sondern in seiner Modifizierung. Die Anrechte werden entweder unmittelbar an das Objekt gerichtet, um dieses in eine bestimmte Phantasie einzupassen, oder indirekt an eine mächtige Instanz, die als Verbündeter das Objekt so lange überzeugt, überredet, moralisch zwingt, bis es dem eigenen unbewussten Begehren konform ist.

Im klinischen Bild des Grolls ist eine identische Strategie der Legitimation markant. Das Verhalten gegenüber dem introjizierten Objekt führt nicht dazu, dass man sich vor sich selbst als minderwertig oder böse erscheint. Man empfindet schlichtweg keinen Grund zu Schuld, Reue oder irgendeiner Änderung seines Verhaltens. Vielmehr wurde man ja schlecht behandelt, missverstanden und zu schlechtem Verhalten durch ein Objekt provoziert, welches die verletzenden, nachlässigen und grausamen Implikationen seiner Handlungen nicht bemerkte.⁷

Ich werde aufzeigen, dass die Wendung zur individuellen psychischen Struktur es ermöglicht, in den auf der Textebene dargestellten äußeren katastrophischen Veränderungen Anknüpfungspunkte an frühkindliche Erfahrungen zu sehen. Ich nehme die Perpetuierung kindlichen Erlebens in der unbewussten Wahrnehmung des Erwachsenen an. Dieser Zusammenhang wird anhand des von Bion beschriebenen Container-Modells und des von Klein aufgezeigten Abwehrmechanismus der projektiven Identifizierung verdeutlicht.

Das von Eisenstadt aufgezeigte Verhalten von Eliten in Transformationsprozessen zeigt einen von den Abwehrmechanismen der Idealisierung, Spaltung und der projektiven Identifizierung begleiteten Verlust eines Selbstobjektes als eigentlichen Auslöser eines Traumas. Die Strukturierung dieses Selbstobjekts und die ästhetische Kompensation seines Verlusts werden im Verlauf meiner Textinterpretationen erklärt. In Weiterführung der Untersuchungen Rosenfelds

⁷ Wie John Steiner in seinen detaillierten klinischen Aufzeichnungen darlegt (vgl. Steiner 1996, S.60f.), ist im Groll ein verführendes „wenn nur“ enthalten. „Wenn du nur etwas bemerktest, wenn du dich nur änderst, mir nur den Platz wieder einräumtest, der mir zusteht, würdest du all das Gute, all die Fürsorge und Liebe wahrnehmen, zu der ich fähig bin, und unsere Beziehung würde so zu einer wechselseitig befriedigenden werden.“

wird eine pathologische Persönlichkeitsorganisation des Autorsubjekts angenommen, die als aggressive Beziehung zwischen Teilen des Selbst konzipiert werden kann.

Von besonderer Bedeutung ist eine Spielart dieser Persönlichkeitsorganisation, die von chronischen Gefühlen des Grolls und Ressentiments beherrscht wird und dazu führt, dass kein offener Angriff auf das Objekt erfolgt und die fördernde Auseinandersetzung mit Gefühlen der Trauer und Schuld ausbleibt. Bereits Freud beschreibt die Psychodynamik eines Patiententypus, der den durch die analytische Arbeit auferlegten Verzicht nicht zu ertragen weiß. Nach Freud beanspruchen diese Patienten für sich, eine „Ausnahme“ zu bilden. Sie hätten „genug gelitten und entbehrt“ und einen berechtigten „Anspruch darauf, von weiteren Anforderungen verschont zu werden [...], denn sie seien Ausnahmen und gedenken es auch zu bleiben“ (Freud 1916b, S.366). Freud spricht von „ungerechter Benachteiligung“ und aus einem empfundenen Unrecht abgeleiteten „Vorrechten“:

Ihre [die der Patienten] Neurose knüpfte an ein Erlebnis oder an ein Leiden an, das sie in den ersten Kinderzeiten betroffen hat, an dem sie sich unschuldig wussten und das sie als eine ungerechte Benachteiligung ihrer Person bewerten konnten. Die Vorrechte, die sie aus diesem Unrecht ableiteten, und die Unbotmäßigkeit, die sich daraus ergab, hatten nicht wenig dazu beigetragen, um die Konflikte, die später zum Ausbruch der Neurose führten, zu verschärfen. (ebd.)

In der Figur Richard III., „in deren Charakter der Ausnahmeanspruch mit dem Momente der kongenitalen Benachteiligung so innig verknüpft und durch dieses motiviert ist“ (Freud 1916b, S.367), sieht Freud die Möglichkeit, „dass wir selbst so werden könnten [...], ja dass wir es in kleinem Maße bereits sind“. Und weiter: „Wir glauben alle Grund zu haben, dass wir mit Natur und Schicksal wegen kongenitaler und infantiler Benachteiligung grollen; wir fordern alle Entschädigung für frühzeitige Kränkungen unseres Narzissmus“ (S.369).⁸

Groll konserviert einen intensiven, erbitterten und einengenden Zugriff auf ein bestimmtes Objekt. Dieses Objekt wird dafür verantwortlich gemacht, dass etwas vorenthalten wird, das unausgesprochen oder ausdrücklich versprochen worden war und auf das nun Anspruch erhoben wird. Paradoxerweise vertritt das grollende Subjekt die Überzeugung, dass das vermeintlich schuldende schlechte Objekt das Gute für sich zurückbehalte und nun über einen Besitz verfüge, dessen das grollende Subjekt „ungerechterweise“ beraubt wurde, den es aber immer noch durch eine Rückforderungsstrafe „legal“ zurückzuerobern erhofft. Typisch ist die Überzeugung, dass diese Rückforderung, die mit einer Aufhebung des vermeintlichen Unrechts einhergeht, von Schmerz, Eifersucht und Versagung befreien werde.

Groll selbst zentriert um eine Erfahrung des Verlusts, der Verletzung, des Betrugs und der Demütigung. Im Rahmen der anschließenden Textanalyse ist daher bedeutsam, ob und auf welche Weise die Protagonisten sich von bestimmten Objekten enttäuscht oder verletzt sehen, bzw. wie sie auf diese empfundenen Verletzungen reagieren und ob es ihnen gelingt, diese Objekte in einer komplexen, dreidimensionalen Weise zu verstehen. Ich werde aufzeigen, dass die Behandlung dieser Figuren, ihre Verortung in Konstellationen indirekt auf den Prozess literarischen Schaffens verweist. Protagonisten wie Felipe gelingt dieses dreidimensionale

⁸ In der zehn Jahre zuvor erschienenen Arbeit „Psychopathische Personen auf der Bühne“ weist Freud auf einen möglichen Ausgang solcher Kränkungen hin und beschreibt den Heldentypus des „Aufrührers gegen Gott oder ein Göttliches“, der „aus dem Elendsgefühl des Schwächeren [...] masochistische Befriedigung und direkten Genuss“ (1942, S.657f.) bezieht.

Verständnis nicht – sie erleiden einen „psychischen“ Tod. Auf der Textebene heißt dies: sie verlieren die Fähigkeit zu schreiben.

Als Element des Abwehrvorgangs wird Groll zu einem begehrenswerten Objekt, das nicht nur eine spezifische Leere ausfüllt, sondern eine eigene Dynamik gewinnt und eine verlorene Position omnipotenter Kontrolle wiederherstellt. Die kleinianische Objektbeziehungstheorie zeigt, dass Groll auf Überzeugungen beruht, die eine deutliche Nähe zu einer primitiven Vorstellung der ödipalen Konfiguration besitzen und den Besitz eines allmächtigen Primärobjekts phantasieren. Die Perpetuierung des Grolls in immer weitere Reminiszenzen ist darin begründet, dass das ödipale Dreieck mit einer perversen Erregung ausgestattet wird. Jeder Einfluss von außen, der diese Konstellation aufzubrechen versucht, wird als Angriff empfunden.

Sowohl die ich-psychologische, als auch die objektbeziehungstheoretische Konzeptualisierung dieser narzisstischen Kränkungen und der aus ihnen resultierenden pathologischen Entwicklungen besitzen sozialpsychologische und kreativitätstheoretische Implikationen. Aber erst die kleinianische Weiterentwicklung von Freuds Diktum der Zentralität des ödipalen Konfliktes in Richtung einer frühödipalen Situation erlaubt es, eine Konstellation herauszulösen, in der sich die Auswirkungen dieser Kränkungen eindrucksvoll manifestieren.

Die Abwehr narzisstischer Kränkungen kann zum Aufbau komplexer Abwehrorganisationen führen, die von Gefühlen des Grolls, des Ressentiments und der Rache geprägt sind (vgl. Riviere 1996 [1936], S.138ff.). Auch Riviere zeigt Patienten, die die Projektion aufrechterhalten, dass die Verhältnisse „gegen sie“ waren und es auch weiterhin seien (ebd., S.140). Die entscheidende Quelle der unerträglichen Qualen und Schuldgefühle dieses Patienten sieht Riviere jedoch in einer bestimmten Art von Beziehung zu inneren Objekten, die durch Grausamkeit und starke unbewusste Hassgefühle kontaminiert ist und es notwendig erscheinen lässt, „dass er sein eigenes Leben opfert, um das ihre zu retten“. Diese Liebe „bedeutet seinen Tod, und das macht diesen Widerstand so hartnäckig“ (ebd., S.155).

Übermäßiger, aus frühen Enttäuschungen stammender und nicht durchgearbeiteter Groll, führt zur Störung späterer Substitute und Objektbeziehungen und schwächt in seinen destruktiven Erscheinungen die psychische Integrität. Das klinische Bild versammelt Zustände, in denen ein Patient unerschütterlich an bestimmten Gedanken festhält und Reminiszenzen ausprägt. Es besteht ein qualitativer und funktionaler Zusammenhang dieses klinischen Bildes mit pathologischen Organisationen.

Groll dient der Aufrechterhaltung einer ödipalen Illusion und verleugnet die psychische Realität der ödipalen Konstellation. Die für den Groll signifikanten Einschränkungen des Denkens und des emotionalen Beziehungsreichtums im Sinne Bions sind dabei nicht nur das Ergebnis eines Angriffs auf das eigene Denken und die Realität. Das Subjekt strebt danach, Omnipotenzphantasien durch unablässige Angriffe gegen das Objekt aufrechtzuerhalten, die dieses Subjekt daran hindern, den durch die Omnipotenzphantasie repräsentierten Zustand zu erreichen oder zu ihm zurückzukehren.

Groll repräsentiert ein narzisstisches System und konserviert dieses. Man muss sich gegen die Realität verteidigen, die das Bewusstsein von schmerzlichen und störenden Aspekten oder der

Illegitimität der Selbstbeschreibung impliziert. Bei einer Bedrohung dieses Abwehrsystems reagiert das Subjekt nicht mit Einsicht, sondern mit einem Gefühl von Bedrohung und Verrat.⁹

Als eine spezifische Form des Widerstands kaschiert Groll die Befürchtung, dass die anderen Elemente des ödipalen Dreiecks sich vereinen und die instabilen Überzeugungen, auf denen das psychische Gleichgewicht beruht, bedrohen. Das Bedürfnis, wie Jonas Zustimmung und Bestätigung zu erlangen, zeigt, dass man sehr wohl über genügend Kontakt zu einer inneren Realität verfügt, um eine alternative Sichtweise abwehren zu müssen. Man empfindet dieses Maß an Kontakt mit der psychischen Realität jedoch als bedrohlich und verspürt das Bedürfnis, jene Elemente der psychischen Realität, die die persönliche Wahrnehmung der phantasierten Objektbeziehung stören, anzugreifen und abzuspalten.

Melanie Klein betont das Gefühl intensiven Neids und Verlusts gegenüber der Anerkennung, dass die elterliche Beziehung auf Fortpflanzung ausgerichtet ist, ein Gefühl, das in Groll und Selbstentwertung umschlagen kann und eine illusionäre ödipale Konfiguration als Abwehrorganisation gegen die psychische Realität entstehen lässt. Um diesen Zustand aufrechtzuerhalten, müssen in das dritte, ausgeschlossene Objekt nicht nur die Gefühle von Verwundbarkeit, Schmerz und Schuld projiziert werden, sondern auch das *Wissen* um die wahre Natur der ödipalen Konfiguration.¹⁰

Im Groll werden ausschließlich Verbindungen mit der psychischen Realität aufrechterhalten, es wird nicht davon ausgegangen, tatsächlich und vollständig die Rolle eines vollwertigen Sexualpartners einnehmen zu können. Es wird eine verzerrte und perverse Version des ödipalen Paares erschaffen, die ausschließlich auf infantilen Phantasien basiert, an denen man teilhaben *könnte*. Gerade in *Una familia lejana* zeigt sich dieser Sachverhalt in einer romantisierten und idealisierten Objektbeziehung. Gleichwohl verbirgt sich dahinter eine hochbesetzte Beziehung, in der das Objekt einem quälenden Druck, sich zu ändern, unterworfen bleibt.

Erfahrungen von Enttäuschung und Verletzung bewirken den Aufbau von Groll als einer kompensatorischen Struktur, die dazu benutzt wird, sich selbst erneut an einer ausgewählten und machtvollen Stelle zu positionieren, an der das Objekt besessen und gequält werden kann. Gerade die Verbindung mit der idyllischen romantisierten Phantasie ist einer der entscheidenden Faktoren zur Konservierung des Grolls.

Groll als Verbund kompensatorischer Objektbeziehungen gegenüber als solchen empfundenen Kränkungen, Demütigungen etc., verleugnet die Realität des Verlusts oder des ödipalen Konflikts. Die Organisation selbst wird als wertvolle weil narzisstische Zufuhr bietende Struktur introjiziert. Jede Bedrohung dieses kompensatorischen Systems durch das Realitätsprinzip oder Kontakt mit der inneren Realität, führt zu unerbittlichem Hass.

⁹ Die Struktur arbeitet defensiv und schützt vor depressivem Schmerz. Die Prozesse können jedoch nicht nur eine Eigendynamik gewinnen, sondern auch mit perverser Gratifikation gefüllt werden. Sie fungieren dann als Manifestation höchster Destruktivität. Steiner spricht von Konstellationen, in denen der Groll als Instrument funktioniert, um an einem vollständigen System von Objektbeziehungen festzuhalten.

¹⁰ Dieser Zustand beinhaltet keine Beziehung zwischen zwei getrennten Objekten unter Ausschluss des dritten, sondern den omnipotenten Besitz eines Objekts, bzw. den einer verzerrten Vision des elterlichen Geschlechtsverkehrs. Anders als in der Psychose, werden beim Groll Spaltung und projektive Identifizierung nicht so gestaltet, dass sie zu einer völligen Durchtrennung aller Verbindungen zu den projizierten Inhalten führen (John Steiner, mündliche Mitteilung).

Dieser Hass ist tatsächlich ein Hass auf die Wahrheit und die Wirklichkeit, denn diese müssen aus dem unbewussten Wunsch heraus, das Gleichgewicht, das der idealisierte Zustand bietet, wieder herzustellen, unnachgiebig angegriffen und verleugnet werden. Man ist überzeugt, dass das Objekt dieses Angriffs sich zwischen einem selbst und der Wiederherstellung dieses verlorenen Zustands positioniert.

1.3 Stille Grandiosität: die blockierte Zeitlichkeit des Ressentiments

Der argentinische Kleinianer Kancyper verleiht „Trauma“ die Qualität eines komplexen mnemotechnischen Systems, das es ermöglicht, die Konzepte „Ressentiment“, „Groll“ oder „Rache“ produktiv zusammenzuführen und in ihren Auswirkungen auf das psychische Gleichgewicht und die Entstehung von narzisstischer Aggressivität einzuschätzen. Diese Erweiterung formuliert die Frage nach den unbewussten Phantasien, die Freud der Genese des Traumas zuordnet, neu.

Das „Ressentiment“ kann als sozialpsychologische Ausprägung des eher klinischen Bildes des Grolls verstanden werden. „Ressentiment“ ist seiner Definition nach die fest verwurzelte und bittere Erinnerung an eine nach Rache verlangende, besondere Kränkung. Das Ressentiment verfügt über einen ausgeprägt ereignishaften Charakter und ist ein Resultat vielfältiger Demütigungen und Kränkungen, angesichts derer die verdrängten Ansprüche ihre „offenen Rechnungen“ stapeln. Sie tun dies in der Hoffnung, schließlich und endgültig „Rache zu nehmen“, und wie beim Groll ein vermeintlich erlittenes Unrecht endgültig zu tilgen, diese Situation aber gleichzeitig in symbolisches Kapital (Bourdieu) zu transformieren, um eine bestimmte Position zu festigen: die des privilegierten Opfers.

Bereits Kohut definiert diese Haltung im Rahmen der von ihm herausgestellten „narzisstischen Wut“. Für ein Kind ist die bestätigende Widerspiegelung für die Umformung der archaischen narzisstischen Besetzung des Körperselbst unabdingbar. Die Primitivität der intensiven narzisstischen Besetzung des grandiosen Körperselbst bleibt in der weiteren Entwicklung jedoch unverändert bestehen und sieht sich dem Problem gegenüber, dass das Körperselbst aufgrund der infantilen Qualität des Genitals, die als Resultat der Kastration phantasiert wird, nicht in die reifende psychische Organisation integriert werden kann. Da die archaische Grandiosität und der archaische Exhibitionismus vom „Real-Ich“ (Kohut) abgespalten bzw. durch Verdrängung von ihm abgetrennt werden können, kann die fehlende vermittelnde Funktion des Real-Ichs dazu führen, dass diese archaischen narzisstischen Strukturen nicht mehr durch spätere äußere Einflüsse modifizierbar sind.

Kohut zeigte in seinen Arbeiten zum Problem des Narzissmus, dass das archaische, grandios-exhibitionistische (Körper-) Selbst weiterhin seine primitiven Ansprüche geltend macht und die Verdrängungsschranke oder die Abwehrformationen durchbricht. Das grandiose Körperselbst („expanded self“) dringt dann in den Bereich des Real-Ichs ein und überflutet es unvermittelt mit nicht neutralisierten exhibitionistischen Besetzungen. Der abrupte Einbruch überwältigt die neutralisierenden Kräfte des Ichs. Das gelähmte Ich empfindet intensive Wut und Scham.

Die der narzisstischen Wut zugrunde liegende Energie entstammt nicht dem Exhibitionismus eines grandiosen Selbst, das auf Bewunderung besteht, sondern der Omnipotenz des grandiosen Selbst, das darauf beharrt, das Selbst-Objekt zu beherrschen. Nach Kohut ist die

metapsychologische Grundlage der narzisstischen Wut eine desorganisierte Mischung von massiver Entladung und Spannungsabnahme und der Blockierung und Spannungszunahme im Bereich der nicht-neutralisierten Aggression, die entsteht, wenn sich das archaische Selbst-Objekt als unfügsam erweist (vgl. Kohut 1975, S.244).

Die von Kohut konstatierte Empfindlichkeit gegenüber körperlichen Defekten und Schwächen zeigt Unsicherheiten der libidinösen Besetzungen des grandiosen Selbst und das Unvermögen, diese dem grandios-exhibitionistischen Körperselbst integrieren zu können. Die Genitalien stellen während der phallischen Phase die leitende Zone des körperlichen Narzissmus des Kindes dar. Sie sind Instrumente intensiver, phantasierter objektlibidinöser Interaktionen und narzisstisch besetzt. Die exhibitionistische Komponente des kindlichen Narzissmus bleibt dabei unneutralisiert (vgl. Kohut 1975, S.221).

Der phallische Narzissmus mit dem ausgeprägten Wunsch, die Bewunderung des Genitals zu erwecken, bildet den Höhepunkt der Forderungen des Kindes nach unmittelbaren bestätigenden Widerspiegelungen von konkret exhibierten Aspekten seines Körpers oder seiner physischen oder geistigen Funktionen. Das Körperselbst ist mit unmodifizierter archaisch-exhibitionistischer Libido besetzt. Die Erlebniswelt des Exhibitionismus ist für das Kind entscheidend, ungeachtet der Tatsache, dass es gleichzeitig indirekte narzisstische Befriedigung aus anderen Quellen erzielt und zunehmend narzisstische Befriedigung auch dann empfinden kann, wenn der Beifall der Mutter sich seinen sublimierten Schaustellungen zuzuwenden beginnt.¹¹

Vor diesem Hintergrund stellt sich eine direkte Verbindung zwischen Narzissmus und Aggression her: die narzisstische Wut, die in jener destruktiven Aggression gründet, die der Matrix des archaischen Narzissmus entstammt. Ein narzisstisch verwundbares Individuum reagiert auf tatsächliche, erwartete oder phantasierte narzisstische Kränkungen mit schamerfülltem Rückzug und narzisstischer Wut. Misserfolg wird als persönliche Kränkung gewertet und auf diesen mit unersättlicher Wut reagiert. Der Gekränkte ruht nicht eher, bis er den unbestimmten Beleidiger vernichtet hat.

Die narzisstische Wut ist die dem Groll eigene Aggressivität. Der ruhelose Rachedurst von jenen, die eine narzisstische Kränkung erfahren haben, ihr abgründiges Bedürfnis, das Unrecht zu korrigieren und die Beleidigung auszumerzen, mit welchen Mitteln auch immer, unterscheidet diese Art der Aggressivität von anderen. Für die entscheidende Frage nach der Kunstgenese ist die spezifische Bedeutung jener narzisstischen Kränkungen, die im allgemeinen narzisstische Wut hervorrufen, ebenso entscheidend, wie die Frage, wie diese spezifischen äußeren Provokationen ihren Einfluss auf die sensibilisierten Anteile der Persönlichkeit ausüben.

Der Wunsch, eine passive Erfahrung in eine aktive Handlung umzuwandeln, erklärt die Verbissenheit, sich in einer potentiell Scham erweckenden Situation des Mittels zu bedienen, dem anderen aktiv jene narzisstischen Kränkungen zuzufügen, die zu erleiden man selbst fürchtet. Dieser Hinweis verdankt sich Freud. Freud (vgl. 1926, S.203) hat die Reaktion des Kindes auf leichte Verletzungen dargestellt, in der „einiges zusammenfließt, was später gesondert werden wird“. Das Kind gibt nicht nur seinem körperlichen Schmerz und seiner Furcht Ausdruck gibt, sondern auch seinem verwundeten Narzissmus. Es schwankt zwischen wütendem

¹¹ In der Erlebniswelt des kindlichen Exhibitionismus ist es kein Trost, zu hören, dass der prägenitale Penis wachsen wird: der vollwertige Penis will unmittelbar besessen sein.

Protest gegen die Unvollkommenheit seines grandiosen Selbst und zornigen Vorwürfen gegen das omnipotente Selbst-Objekt, dass es die Verletzung zugelassen hat (vgl. der Prophet Jonas).

Diese Haltung besteht ohne wenn und aber auf zwei Ansprüchen, der Vollkommenheit des idealisierten Selbst-Objekts und der omnipotenten Macht, sowie dem Wissen eines grandiosen Selbst, das das Äquivalent der „purifizierten Lust“ (Freud) bleiben muss. Die Besessenheit bei der narzisstischen Wut zeigt, dass die Aggression im Dienste eines archaisch-grandiosen Selbst mobilisiert wird und von einer archaischen Realitätswahrnehmung motiviert ist.

Bereits die Differenz des Anderen stellt den Affront dar. Der narzisstisch Kränkbare sieht den Gegner nicht als autonome und unabhängig existierende Quelle eigenständiger Triebregungen, sondern als bestehenden „Fehler in einer narzisstisch wahrgenommenen [und organisierten] Realität“ (Kohut 1975, S.233). Der Gegner ist ein ungehorsamer und renitenter Teil seines „expanded self“ (Kohut). Er sieht sich daher im Recht, ihn omnipotent kontrollieren zu können. Die Wut folgt aus dem Versäumnis des narzisstisch besetzten Objektes, den absolutistischen Ansprüchen der narzisstischen Persönlichkeit gemäß zu leben, die an Selbst und Selbst-Objekte gestellt werden.

Die Konservierung des Selbst und der Selbstachtung basiert auf der bedingungslosen Verfügbarkeit der billigend-spiegelnden Funktionen eines bewundernden Selbst-Objekts bzw. auf der stets vorhandenen Chance zur Verschmelzung mit einem idealisierten Selbst-Objekt (vgl. Kohut 1975, S.233). Somit sind die unbewussten Formationen narzisstischer Wut allesamt in der Matrix eines narzisstischen bzw. primärnarzisstischen Weltbildes verwurzelt. Aufgrund dieses archaischen Erlebens kann ein von narzisstischer Wut besessenes Subjekt keine Empathie für den Beleidiger aufbringen.

Dieses Erleben erklärt das zwingende Begehren, die dem grandiosen Selbst zugefügte Beleidigung auszumerzen und jene bittere Wut, sobald die Kontrolle über das spiegelnde Selbst-Objekt verloren wird oder das omnipotente Selbst-Objekt unverfügbar ist. Das grandiose Selbst setzt eine vollständige Kontrolle über eine archaische Umgebung voraus, die es im narzisstischen Sinn als zum Selbst gehörig auffasst.

Die archaische Aggression beeinflusst auch die Sekundärprozesse, die mit der Aufgabe betraut werden, eine verlorene Herrschaft über eine narzisstisch erlebte Welt wiederherzustellen. Die Denkfähigkeit wird zum Zweck instrumentalisiert, das grandiose Selbst mit Rationalisierungen zu unterstützen, die es darin bestärken, allmächtig zu sein. Das Ich verleugnet die natürliche Begrenztheit der Macht des Selbst und macht für dessen Defizienz und Schwäche die Inferiorität des archaischen Objekts verantwortlich.

Die Disposition von Neid, Hass und Missgunst kann in „organisierte Feldzüge“ (Kohut) modifiziert werden. Erst aus dieser Position heraus erwirbt sich das Subjekt als vermeintliches Opfer die „Rechte“ auf Repressalien, auf Vergeltung und Revanche gegen diejenigen, die die Illusion der infantilen Perfektion gestört haben. In der Rache wechselt das ressentimentgeladene Subjekt seinen Status von einem zuvor gedemütigten Objekt in den eines folternden Subjekts. Im Vollzug der Rache wiederum verwandelt sich das Subjekt in ein Objekt, das zu einer Art gedemütigtem Schuldner wird und damit unter dem Anschein von Mobilität dieselbe unbewegliche duale Situation aufrechterhält.

Besonders interessant ist die dem Ressentiment eigene Zeitlichkeit. Hinsichtlich der Verknüpfung von Ressentiment und einer blockierten Zeitlichkeit spricht der argentinische Psychoanalytiker Luis Kancyper von einem „Gedächtnis des Grolls“ und einem „Gedächtnis des Schmerzes“ (Kancyper 2000, S.954). Die von Ressentiment geprägte Struktur des „Gedächtnis des Grolls“ sucht Schutz hinter einer Hoffnung auf die Macht der zukünftigen Revanche. Ein „Gedächtnis des Schmerzes“, vergleichbar der von Melanie Klein beschriebenen depressiven Position, dauert mit dem Verzicht fort. Durch das Ressentiment blockiert das Subjekt seine Affektivität und annulliert die subjektive Wahrnehmung der Zeit und des Raums, wodurch es seine Objekte und sein Ich in einer rachsüchtigen Aggressivität erstarren lässt.

Kleins depressive Position, ebenso wie das von Kancyper beschriebene „Gedächtnis des Schmerzes“, beruhen hingegen auf der Akzeptanz des Geschehenen und gestatten Trauer und Schmerz. Die Vergangenheit erscheint unabänderlich und als hinnehmbar, damit der Übergang zu neuen Objekten vollziehbar wird und eine normale Trauerarbeit ermöglicht ist. Das „Gedächtnis des Schmerzes“ lässt die Vergangenheit als wertvolle Erfahrung zu und fragt nicht den Verzicht auf den Schmerz des Geschehenen und des Gewussten nach. Es funktioniert als strukturierendes und organisierendes Nicht-Vergessen, das den Weg zur Symbolisierung öffnet.

Die Disposition des „Gedächtnisses des Grolls“ ist hingegen von einem Wiederholungszwang geprägt. Die Zeitlichkeit bezieht sich auf die zukünftige Dimension. Das grollende Subjekt ist ein unerbittlicher Mnemonist. Es kann weder sich, noch anderen verzeihen und nicht vergessen. Es ist niedergehalten vom Gedächtnis einer Vergangenheit, die es nicht vom System des Bewusstseins trennen kann. Wie Kancyper ausführt, ist die Wiederholung die grundlegende Form, die Zukunft zu unterbrechen und die Fähigkeit der Differenzierung zu blockieren (vgl. 2000, S.961).

Anders als bei der Verdrängung ist im Ressentiment das Traumatische für das Ich hinsichtlich seines Selbstgefühls unerträglich, es gleicht den von Bion beschriebenen Beta-Elementen, die vom Assoziationsfluss isoliert bleiben. Diese Fremdkörper finden keinen Zugang zur Kette der symbolischen Signifikation, werden nicht verdrängt und bleiben abgespalten. Das Abgespaltene bleibt außerhalb der psychischen Zirkulation und entwickelt sich nicht, es kristallisiert innerhalb eines „Nährbodens unbeweglicher Reminiszenzen“ (Kancyper 2000, S.963).

Die Reminiszenz als eine herkunftlose, von ihren Wurzeln abgeschnittene, vage Erinnerung (vgl. Freud 1916a), ist eine Erinnerung, der das Subjekt weder ihren Ursprung, noch ihre Qualität als Erinnerung überhaupt zuweisen kann. Das Subjekt leidet unter etwas, das aus der Vergangenheit kommt, jedoch mit ihr unverbunden bleibt. Im „Gedächtnis des Grolls“ (Kancyper) perpetuieren sich diese somatischen Empfindungen und Phantasien in einem Wiederholungsautomatismus, ohne die Gestalt einer symbolisierten Erinnerung zu gewinnen, die mit einem affektiven Wiedererleben einherginge, das strukturell einer neuen Zeitperspektive eingefügt werden kann: das Erleben bleibt traumatisch.

Auf der Ebene des Manifesten zeigt sich dieses Gedächtnis [das Gedächtnis des Grolls] als Abwesenheit von Zukunft, auf der latenten Ebene ist diese scheinbare Zukunft ohne Sinn durch die Anwesenheit eines Gegen-Sinns verstopft. Es ist der Sinn einer Zukunft, die drängt: die Zukunft der Rache, der Revanche einer Vergangenheit. Es ist diejenige Zukunft, die auf der Möglichkeit beruht, das Objekt, das für die Beleidigungen, das Unrecht verantwortlich ist, durch die Wiederholung auf dem regressiven Weg der Zeit zu bestrafen. Es ist das wesentliche Moment, in dem ein weiteres Mal erfolglos versucht wird, den Rachedurst

zu stillen, um das mit Ressentiments behaftete Gefühl der eigenen Würde wiederherzustellen. (Kancyper 2000, S.962)

Das grollende Subjekt insistiert auf einer fordernden Strafe, die sich in repetitiver Weise als dominantes Begehren über das zeitliche Substrat des Grolls über noch nicht gerächtes Unrecht erhebt. Gegenwart und Zukunft werden in dieser Struktur mit einer Hypothek belastet, die das Ziel hat, die Vergangenheit zu restaurieren.

Das von Groll dominierte Zeiterleben ist ein fortdauerndes Nachbeten eines unaufhörlichen Affronts; es ist der Ausdruck einer nicht vollzogenen Trauer. Das Ressentiment wirkt als Abwehr im Sinne einer Gegen-Trauer, denn eine Aufgabe der archaischen Objektbeziehung würde den endgültigen Einsturz der Illusion und die Anerkennung der Tatsache bedeuten, dass der Objektverlust real ist. Das Subjekt gefriert und suspendiert seine Zeitlichkeit. Derjenige, der einen Groll gegen ein Objekt hegt, nimmt jede notwendige Zeitspanne in Kauf, um das Objekt zu einer Wandlung zu bewegen, zu überreden, zu erpressen oder zu zwingen.

Um dieses Ziel zu erreichen, kann auch versucht werden, eine dritte Partei dazu zu bewegen, die angestrebte Lösung zu erreichen. Genau diese Verfassung liegt dem Bedürfnis zugrunde, ein der Errichtung einer vollkommenen Gesellschaft im Wege stehendes Hindernis zu beseitigen. Genau diese Verfassung begründet das Urteil, dass für das „tugendhafte“ Streben nach Beseitigung eines solchen Hindernisses keine Anstrengung zu groß sei und keine Grausamkeit zu weit gehe.

Zusammenfassend spiegelt der Wiederholungszwang die restitutive Tendenz wieder, die frühere Situation mit der durch ein Trauma oder eine narzisstische Kränkung verursachten Wunde zu verbinden und wiederherzustellen. Die narzisstische Wunde, das Trauma, ist gegen eine Vernarbung immun und nährt sich von der wiederholten Hoffnung auf Rückforderung. Die vom „Gedächtnis des Grolls“ (Kancyper) infizierte Wunde lässt die destruktiven Impulse wiederaufleben und blockiert realitätskonformes psychisches Erleben. Dies beinhaltet eine Modifizierung im Objektbeziehungsgefüge, die den Wiederholungszwang evoziert. Ein Subjekt, das seine Ressentiments nicht zu bewältigen weiß, bleibt reglos in beengenden Trauerprozessen befangen. Es heftet seine Libido an das schuldende Objekt, um durch die Entfaltung von selbstautorisierten Rachephantasien über dieses zu triumphieren.

Dieser unerfüllbare narzisstische Wunsch nach letztgültiger Genugtuung durch Repressalien im Ich und im Objekt wird frustriert durch die Desillusionierung, dass für das von der äußeren Realität und narzisstischen bzw. ödipalen Kränkungen herrührende Unrecht keine entsprechende Vergeltung erreichbar sein wird. Angesichts dieser Erkenntnis taucht das Ressentiment mit einer rachsüchtigen Aggressivität wieder auf und sucht den illusorischen Zustand einer vorherigen Perfektion wiederherzustellen.

Die spezifische Objektbeziehung des Ressentiments lässt sich vor dem Hintergrund der Ansätze Kohuts und Kancypers meiner Ansicht nach dahingehend zusammenfassen, dass das Subjekt die Immobilisierung des Objekts mit dem Ziel verfolgt, einer Präsenz Dauer zu verleihen. Es misshandelt in der Phantasie das Objekt, das vermeintlich Beleidigungen, Kränkungen und Verletzungen dem Subjekt „unverdient“ zugefügt hat. Darüber hinaus wird das Objekt bewahrt und mit Vorsicht behandelt. Diese stete Vorsicht hat die Funktion, über die Präsenz des Objekts zu wachen, denn sie gewährleistet die Hoffnung auf Wiederbegegnung mit jenem primär frustrierenden Objekt.

Seine Zerstörung würde eine doppelte Bedrohung verursachen: die Unvollständigkeit auf sich nehmen zu müssen, wenn das illusorische Objekt der Vollständigkeit verschwindet; oder sich selbst in das Behältnis eigener Triebe zu verwandeln, was der Gefahr einer psychotischen Forklusion Vorschub leisten würde. Die Abwehr der Idealisierung ebenso sehr wie die Verneinung und Aggressivität unterstützen die Kontinuität einer undefinierten Beziehung zum Objekt. Das grollende Subjekt gibt sein Objekt nicht auf, sondern stärkt seine projektiven Identifizierungen. Es nährt so den Status als unschuldiges, strafendes, rächendes Subjekt.¹²

Bedeutsam gerade für die Analyse des „apokalyptischen Tons“ (Derrida) in relevanten Passagen von *La muerte de Artemio Cruz* und *Terra Nostra* ist die von John Steiner vorgetragene klinische Beobachtung, dass Patienten an eine dritte Partei, eine Art gerichtliche Instanz, appellieren. Dieser Appell ist getragen von der Hoffnung, dass die angerufene Partei die Verletzung und die Rechtmäßigkeit des eigenen Anliegens erkennen und gerecht behandeln werde.¹³ Es wird eine mächtige kritische Allianz angestrebt, die beträchtlichen moralischen Druck ausübt. Überhaupt ist es ein Merkmal des Grolls, dass moralisierende Themen das Gesamtbild prägen: man nimmt eine selbstgerechte Haltung ein, als ob man selbst Teil dieser mächtigen Allianz wäre und im Besitz einer wichtigen, mächtigen und unangreifbaren Wahrheit sei (vgl. Steiner 1996, S.54). Dies ist die Haltung Polo Febos in *Terra Nostra*.

Es ist dies ein Rückzug in eine stille Grandiosität, eine isolierte mythische Welt, in der man wie Felipe in *Terra Nostra* seine Güter hütet und gegen neidische Angriffe von außen beschützt. Die Gefühle von Unzulänglichkeit, Schmerz und Verlust, sowie Hass, Neid und Destruktivität werden in Objekte projiziert und führen zu einer spezifischen, persönlichen paranoiden Welt wie dem Escorial. Diese Rückzüge in „fast wahnhafte Zustände“ (Steiner) wehren die Bedrohung durch Gefühle der Inferiorität, der Leere und der Ausgrenzung ab. Groll zeigt das konfliktuöse Gleichgewicht zwischen Rückzug oder Fortschritt, paranoid-schizoide oder depressiver Struktur. Er ist eines von zahlreichen Momenten, das die Ausübung literarischer Kreativität zerstören kann.

1.4 Psychischer Rückzug und paranoid-schizoide Position

Der von John Steiner geprägte Begriff des „psychischen Rückzugs“ zeigt die narzisstische Disposition eines Versagens und Zurückweisung beantwortenden Rückzugs in eine als mächtiger Schutz vor depressivem Schmerz dienende unbewusste Objektwelt. In der Analyse prägen Arroganz, schizoide Selbstherrlichkeit und Inhaltslosigkeit ein destruktives Übertragungsangebot. Die unterbliebene Durcharbeitung traumatischer Erfahrungen der Trennung und des Verlusts verursacht eine Stagnation des analytischen Fortschritts. Die Verhaftung in der narzisstischen Abwehrorganisation vermeidet die lebendige und kreative Entwicklung.

Patienten dieser Disposition werden unerreichbar (vgl. Joseph 1975). Die von Joseph beschriebenen Patienten können weder den Schmerz der von Klein beschriebenen paranoid-

¹² Diese pathologische Trauer drückt sich klinisch mittels der hysterischen Rache, des obsessiven Vorwurfs, der paranoiden Anklage und der melancholischen Klage aus. (John Steiner, mündliche Mitteilung)

¹³ Steiner weist darauf hin, dass diese dritte Instanz ein Abbild, eine Modifizierung der ursprünglichen Figur sein kann, der diese Verletzung als von ihr ausgehend zugeordnet wird. (John Steiner, mündliche Mitteilung).

schizoiden, noch den der depressiven Position ertragen, ihre Rückzugssituation behindert das psychische Wachstum (vgl. Steiner 1999, S.17). Wichtig ist, dass der Rückzug den depressiven Schmerz keinesfalls aufhebt. Vielmehr wird im Rückzug in phantasierte Objektbeziehungen narzisstische Befriedigung erzielt. Die Idealisierung des Rückzugs und die Kompromittierung des Realitätssinns zeigen umgekehrt, dass die Zerstörung des Rückzugs die Befriedigungsmöglichkeiten beschneidet.

Der Rückzug blockiert die Trauer über den Verlust eines primitiv konzipierten inneren Objekts. Ein Kontakt mit depressivem Schmerz und Schuldgefühlen bleibt ebenso aus, wie emotionaler Kontakt, Fortschritt und Entwicklung. In Anlehnung an Joseph nennt Steiner diese Systeme „pathologische Persönlichkeitsorganisationen“, die als „extrem unnachgiebige Formen der Abwehr“ (1999, S.18) den Patienten dabei unterstützen, Angst zu vermeiden, indem interpsychischer Kontakt, Zeitlichkeit und Realitätswahrnehmung im Sinne Bions suspendiert werden.

Anregend für die Analyse der Motivstruktur der behandelten Texte sind für mich die spezifischen Träume und Phantasien, die eine szenische Vorstellung davon aktualisieren, wie der Rückzug unbewusst erlebt werden kann. Unabhängig davon, ob dieser Rückzug als z.B. „sicherer Ort“ oder als interpersonale Form erlebt wird, ist er als Organisation von Schutz versprechenden Objekten oder Teilobjekten zu erkennen.

Zerbricht die Organisation, etwa bei einem Realitätskonflikt, tritt eine als katastrophisch empfundene Angst auf. Die Beschaffenheit dieser Angst ist in der von Klein getroffenen Unterscheidung zweier Qualitäten von Ängsten und Abwehrformen angelegt, der paranoid-schizoiden und der depressiven Position. Zwischen den Positionen verortet Steiner ein „Kontinuum psychischer Zustände“ (Steiner 1999, S.51), die miteinander ein dynamisches Gleichgewicht bilden.

Diese Annahme ist nicht neu. Schon Bion ging in einer wegweisenden Arbeit von einer Oszillation zwischen der paranoid-schizoiden Stufe und der depressiven Position aus (vgl. Bion 1957), die er mit der chemischen Gleichgewichtsformel $p/s \leftrightarrow d$ bezeichnete. Aufschlussreich für das Verständnis der Autogenese ist jedoch der qualitative Unterschied beider Positionen. Hinsichtlich der Selbstorganisation und der Objektbeziehungen unterscheiden sich die Positionen in der Zunahme an Integration, die zu einem Gefühl höherer Kohärenz und einer reifen Objektverwendung im Sinne Winnicotts führt.

Das von Bion beschriebene Gleichgewicht zeigt, dass die Positionen in jedem Moment psychischen Erlebens vorhanden sind, die unbewusste Objektwelt strukturieren und sich in ihren Abwehrformen und Objektbeziehungen analog verhalten. Diese Beobachtung stützt meine Auffassung, dass sich das kindliche Erleben im Erwachsenen perpetuiert. Beide Positionen zeichnen sich durch spezifische Merkmale des Herstellens von „links“ und des emotionalen Wachstums aus. Sie demonstrieren „eine innere Haltung, ein Gefüge miteinander verbundener Phantasien und Objektbeziehungen mit den für sie typischen Abwehrformen“ (Joseph 1989 [1983], S.122). Nicht nur das Kind, sondern auch der erwachsene Mensch geht mit diesem positionalen Gleichgewicht um. Reife und Wachstum sind von der Qualität dieses Umgangs grundlegend abhängig.

Kurz zu der Qualität dieser Positionen. Gegenüber Freuds Vorstellung von Entwicklungsphasen betont Klein mit den Konzepten der „Stufe“ bzw. der „Position“ die dynamische Beziehung

zwischen beiden Zuständen. Es findet ein ständiger Austausch, eine permanente Oszillation statt, keine Position dominiert die andere vollständig. Gerade für die Aufschlüsselung von kreativen Prozessen ist der Wechsel zwischen Phasen der Integration mit Vorherrschen von Erlebnisweisen der depressiven Position und Phasen der Desintegration mit Übergängen in paranoid-schizoide Zustände und die Qualität dieses Wechsels bedeutsam.

Fortschritte in der psychischen Entwicklung sind als Übergang zur depressiven Position erkennbar. Ein Rückschritt bedeutet eine Bewegung zu Funktionsweisen der paranoid-schizoiden Position. Der Konflikt zwischen omnipotenten Phantasien und deren Modifizierung durch die Realität spiegelt sich in der Opposition zwischen Teilobjektbeziehungen und Beziehungen zu vollständigen Objekten. Dies betrifft sowohl den Inhalt der narzisstischen Allmachtsphantasien, als auch die spezifische Differenzierung zwischen Phantasie und Realität.

Den eigentlichen Konflikt bei der Erlangung einer reifen Realitätsbeziehung bildet der von Klein dargestellte Übergang von der „paranoid-schizoiden“ zur „depressiven Position“. In den frühesten Formen des Denkens und Fühlens nimmt das Kind Zuflucht zur projektiven Identifizierung, um die Realität omnipotent und seinen Triebansprüchen genügend zu modifizieren. Die paranoid-schizoide Position zeichnet sich durch typische Abwehrfunktionen hinsichtlich einer omnipotenten Realitätsveränderung aus. Spaltung, Idealisierung, Fragmentierung und projektive Identifizierung herrschen vor.

Primitive Ängste führen zur Mobilisierung primitiver Abwehr. Das Individuum wird von inneren destruktiven Kräften bedroht. Die Projektion dieser Regungen in ein Objekt lässt den Prototyp einer malignen Objektbeziehung entstehen. Der Säugling hasst das böse Objekt und fürchtet dessen Hass. Analog werden primitive Liebesregungen projiziert und stellen die Matrix einer genügenden Objektbeziehung dar. In der paranoid-schizoiden Position werden beide Objektbeziehungen getrennt. Die Struktur des Ich zeigt die Spaltung in gute und schlechte Selbstanteile, welche mit guten und schlechten Objekten in Beziehung stehen.

Das Ich weist in Bezug auf zeitliche Abläufe eine geringe Integration auf, so dass mit dem Verlust auch die Erinnerung an das gute Objekt verloren geht. Tatsächlich wird der Verlust des guten Objekts hier wie die Anwesenheit eines bösen Objekts erlebt. Selbst und Objekte sind aus Partialobjekten formiert und nicht in das Bild einer ganzen Person integriert. Paranoid-schizoide Abwehrmechanismen prägen Denken und Symbolbildung. Projektive Identifikation führt zu einer Verwechslung von Selbst und Objekt, was Anlass zu einer Verwechslung von Symbol und Symbolisiertem gibt (Segal 1957). Konkretistisches Denken als Folge gestörter Symbolbildung führt zu weiterer Zunahme von Angst und Rigidität der Struktur.

Die hohe Wertigkeit des sehr komplexen kleinianischen Konzepts der depressiven Position (Klein 1935, 1940) liegt wesentlich darin, eine Phase der infantilen Entwicklung zu beschreiben, die eine Analogie zum klinischen Bild der Depression aufweist. Die depressive Position als eine Modalität der Objektbeziehungen erreicht eine reife Beziehung zu einem ganzen Objekt. Sie löst die durch eine vollkommen ichbezogene Teilobjektbeziehung charakterisierte paranoid-schizoide Position ab.

Erst wenn die projektive Identifizierung allmählich zurücktritt und die Differenzierung zwischen Ich und Außenwelt ermöglicht wird, entwickeln sich auch Inhalt und Intensität der Projektion. Es kommt zu einer geordneten Wahrnehmung des ganzen Objekts als eigenständiger Person mit einer ihr zugehörigen Kontinuität. Das Kind erkennt, dass es sich um dieselbe Brust handelt, von

der es befriedigt und auch frustriert wird, mit dem Resultat, dass diese zeitliche Integration das Erleben von Ambivalenz ermöglicht.

Diese Veränderungen resultieren aus der wachsenden Fähigkeit zur Integration von Erfahrungen und führen zu einer Verlagerung des Hauptinteresses vom Überleben des Selbst hin zur Sorge um das Objekt. Die Wahrnehmung von Schuld und von Verlustangst wird möglich und lässt Trauer entstehen. Eine weitere Folge ist die Entwicklung der Symbolfunktion sowie der Fähigkeit zur Wiedergutmachung.

Bions Gleichgewicht betont die dynamische Qualität dieser Prozesse und richtet die Aufmerksamkeit auf jene Einflussgrößen, die zu einer Richtungsänderung führen. Aber erst Steiners Begriff des seelischen Rückzugs konkretisiert meiner Ansicht nach Bions Gleichgewichtsdiagramm mit einer dritte Größe, die die Übergänge zwischen den beiden Positionen, wie auch diejenigen zwischen ihnen und dem Rückzugszustand, registriert (vgl. Steiner 1999, S.53). Obwohl von beiden Grundpositionen verschieden, verhält sich der Rückzug ihnen gegenüber als eigenständige Position. Ebenso wie die paranoid-schizoide und die depressive Position kann er als Gruppierung von Ängsten, Abwehrformen und Objektbeziehungen verstanden werden (vgl. Steiner 1999, S.53).

Die Wertigkeit dieses „oszillatorischen Konzepts“ für meine Argumentation wird vor dem Hintergrund des Abwehrmechanismus der Spaltung deutlich. Bereits Melanie Klein (Klein 1946) versteht die normale Spaltung als Ausdruck eines Maßes an Integration, das durch die Aufnahme einer guten Beziehung zu einem guten Objekt ermöglicht wird. Günstigenfalls wird das Ich so weit gestärkt, dass es Ambivalenz erträgt. Die Spaltung wird zurückgenommen, der Übergang zur depressiven Position erreicht.

Obwohl durch normale Spaltung ein erheblicher Teil der Bedrohung bewältigt wird, gelingt es auch relativ gesunden Personen oftmals nicht, dadurch alle Angst zu beherrschen. In diesem Fall wird auf extreme und abträgliche Abwehrmechanismen zurückgegriffen. Die Bedrohung kann defensive Fragmentierung mit Aufspaltung in kleinste Teile und die gewaltsame Projektion dieser Fragmente zur Folge haben. Bion (1957) konnte zeigen, wie auf diesem Wege bizarre Objekte (Beta-Elemente) erzeugt werden, die das Verfolgungsgefühl verstärken. Es resultieren Angst und chaotische Verwirrung, Panikzustände mit Erlebnissen von Depersonalisation und Derealisation. Der Patient empfindet sich als in winzige Teile zerstückelt oder sieht sich von fremdartigen Erfahrungen bedroht (Halluzination).

Bleibt die normale Spaltung erhalten und überleben die guten Erfahrungen, vermag der Patient derartige Phasen extremer Angst durchzustehen. Bricht die Spaltung zusammen, etwa bei Neid, wird die gesamte Persönlichkeit von katastrophischer Angst überflutet. Es richten sich zerstörerische Angriffe gegen gute Objekte, da die Destruktivität nicht vollständig abgespalten werden kann. Ein Zustand äußerster angsterfüllter Verwirrung kann sich entwickeln, der für den Patienten eine unerträgliche Qualität besitzt (vgl. Klein 1956; Rosenfeld 1950). Pathologische Abwehrorganisationen binden als omnipotente Organisationen psychotischer Qualität diese Ängste. An die Stelle des diffusen Bedrohungsgefühls treten kohärente, systematisierte Wahnideen.

1.5 Die Funktion der Trauerarbeit im kreativen Prozess

Abwehrmechanismen wie die Spaltung bleiben nicht auf die paranoid-schizoide Position begrenzt (vgl. Klein 1935). Es wird weiterhin auf sie zurückgegriffen, auch dann, wenn das vollständige gute Objekt introjiziert wurde und die ihm geltenden ambivalenten Regungen zu depressiven Zuständen führen, in denen das Objekt als beschädigt erlebt wird. Anstrengungen, das gute Objekt zu behalten und vor Schaden zu bewahren, sind typisch für die depressive Position. Auch sie führen jedoch zu erneuten Spaltungsvorgängen, um den Verlust des guten Objekts zu verhindern, ihn zu verleugnen und das Objekt vor Angriffen zu schützen (vgl. Steiner 1999, S.60).

Der theoretische Exkurs ist notwendig, da die im Folgenden analysierten Texte meiner Ansicht nach das unbewusste Bestreben zeigen, jene Teile des Selbst wieder zu erlangen, die durch den Abwehrmechanismus der projektiven Identifizierung verloren wurden. Meiner These zufolge ist die Oszillation zwischen paranoid-schizoider Stufe und depressiver Position die grundlegende psychische Disposition, die sich auf der hier verhandelten Textebene widerspiegelt und Aufschluss über die persönliche Aufgabe des Autors gibt. Es ist mir wichtig zu betonen, dass die komplexen psychischen Kontexte im Text gespiegelt werden, quasi auf die Textebene projiziert sind und damit den Kernkonflikt literarischen Schaffens stets beschreiben und problematisieren.

Literarische Kreativität gewinnt vor diesem Hintergrund die Qualität einer Konfrontation mit der inneren Objektwelt, ihren infolge des infantilen Sadismus zerstörten Objekten und Objektbeziehungen. Ich begreife Kreativität daher als die kontinuierliche Bewegung hin zu einem Erreichen der depressiven Position und als empfindliches Gleichgewicht, das von einem Rückschritt auf die vorige Position bedroht sein kann.

Die Texte selbst spiegeln diese Bewegung, die fortwährende Bedrohung des Gleichgewichts, als auch die Konsequenz seines Zusammenbruchs: Protagonisten, man könnte sagen „Optionen“, wie Artemio (*La muerte de Artemio Cruz*), Felipe (*Terra Nostra*) oder der französische Heredia (*Una familia lejana*) erreichen die depressive Position nicht dauerhaft. Sie entscheiden sich für den psychischen Rückzug und damit gegen die Differenz und gegen den Mangel. Sie verlieren die Fähigkeit zur „Neubeschreibung“ im Sinne Richard Rortys. Im psychischen Sinne gehen sie auch ihrer Fähigkeit zur Symbolbildung (Segal) verlustig.

Ist die projektive Identifizierung unflexibel, bleiben die abgespaltenen Teile des Selbst unverfügbar und bewirken die für die paranoid-schizoide Position typische Schwächung der Ichkohärenz. Objekte, die diese Selbstanteile in sich tragen, sind bedrohlich konkret (vgl. Segal 1957) und bilden als Reminiszenzen den narzisstischen Rückzugszustand. Das Ich gerät angesichts dieser Schwäche in Abhängigkeit von der Organisation selbst. Die hier behandelten Texte verdeutlichen, wie Teile der Persönlichkeit vollständig unzugänglich werden. Spezifische Faktoren sind für die Stabilität der Organisation verantwortlich, behindern die Reversibilität der Identifizierung und die Wiederaneignung der Selbstanteile.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die erfolgreiche Trauerarbeit für das dauerhafte Erreichen der depressiven Position eine maßgebliche Relevanz. Steiners Theorie des psychischen Rückzugs verdeutlicht, dass sich die Funktion dieses Rückzugs, Kontakt mit depressiven Gefühlen von Schmerz und Angst zu verhindern, analog zu seiner Struktur verhält. Die Struktur selbst kann als ein Komplex ineinander greifender Objektbeziehungen verstanden werden, die als

perennierendes Attribut introjiziert werden und auf ödipalen Fixierungen beruhen. Die Stabilität des Rückzugs resultiert daraus, dass projektive Identifizierung irreversibel verwendet wird. Erst wenn Reversibilität geleistet wird, eine Fluktuation zwischen den Positionen existiert, kann Kreativität entstehen.

Hier gewinnt die Trauer eine wichtige Bedeutung für die Wiedergewinnung der Selbstanteile. Die Texte zeigen, dass die trauernde Verarbeitung eines Verlusts es ermöglicht, verlorene Teile des Selbst zurückzuerlangen. Nur die unbehinderte Fähigkeit zu trauern lässt projektive Identifizierung reversibel sein. Die Texte erweisen hier die Wechselbeziehung zwischen der Unfähigkeit, durch projektive Identifizierung verloren gegangene Teile des Selbst sich anzueignen und der Unfähigkeit, die omnipotente Kontrolle über das Objekt aufzugeben. Dies deckt sich mit den Beobachtungen von Rosenfeld, der narzisstische Objektbeziehungen als Abwehr von Getrenntheit versteht (vgl. Rosenfeld 1964, vgl. auch Bowlby 1980; Parkes 1972). Das verlorene Objekt muss aufgegeben werden (vgl. Freud 1917), damit verlorene Selbstanteile erneut angeeignet werden können und projektive Identifizierung reversibel wird. Das Ich bereichert sich und gewinnt Integrität.

Die Rücknahme projizierter Teile wird vor Bions Theorie einer aufbewahrenden Funktion des Objekts („Containment“, vgl. Bion 1959, 1962, 1963) deutlich, die aufzeigt, wie es zur Entlastung von Angst kommt, wenn der Container der Aufnahme und dem Aufbewahren der projizierten Fragmente genügt. Im Containment liegt die Objektfunktion darin, die nach der Projektion versammelten, disparaten Elemente des Selbst zusammenzufassen und zu integrieren.¹⁴ Containment wird durch die Fertigkeit bereitgestellt, zu verstehen und den projizierten Elementen Bedeutung zu geben, sie erneut einer Struktur verfügbar zu machen. Erst dann gelingt ihre Modifizierung in eine dienliche Form, die gewinnbringend introjiziert werden kann.

Auch im kreativen Prozess wird dieses Verstehen vorübergehend innerhalb einer Übertragungssituation (der Andere im kreativen Prozess) erreicht – und dies sowohl auf Autor- als auch auf Rezipientenseite. Die Verbesserung der kreativen Arbeitsleistung im Gegensatz zur Hemmung geht einher mit einem kohärenten Selbstgefühl, insofern, als die durch Projektion verlorenen „Links“ (Bion) in der Übertragung zusammenfinden. Der Container der verschiedenen projizierten Funktionen wird introjiziert. Die Aufgabe des omnipotenten Anspruchs auf ein Objekt erleichtert diese Entwicklung.

Erfolgreiches Containment reduziert Angst und Fragmentierung. Während Bion der Ansicht ist, dass durch Containment Projektionen zurückgenommen werden können, äußert Steiner die Vermutung, dass weiterhin eine Abhängigkeit vom Objekt in dessen Funktion als Container bestehen bleibt und die Projektionen nicht vollständig abgezogen werden können, solange nicht ein entscheidendes Stadium erreicht worden ist.

Steiners Differenzierung dieses Prozesses ist bedeutsam. Im ersten Stadium der Objektintrojektion entsteht keine vollständige Getrenntheit, die Abnahme von Angst beruht auf

¹⁴ „Melanie Klein hat einen Aspekt der projektiven Identifizierung beschrieben, der sich auf die Modifikation infantiler Ängste bezieht; das Kind projiziert einen Teil seiner Psyche, nämlich seine schlechten Gefühle, in eine gute Brust. Von dort werden sie zum geeigneten Zeitpunkt zurückgeholt und reintrojiziert. Während ihres Aufenthaltes in der guten Brust sind sie derart modifiziert worden – jedenfalls erlebt das Kind sie so -, dass das Objekt, das reintrojiziert wird, für die Psyche des Kindes erträglich geworden ist.“ (Bion 1990 [1962], S.146)

der narzisstischen Objektbeziehung. Teilt man den Prozess, durch den Getrenntheit erreicht wird, in zwei Stadien, so kann eine Verbindung mit der von Klein beschriebenen depressiven Position erzielt werden. Steiner spricht hier von einem Stadium, in dem Angst vor Objektverlust durchgearbeitet werden kann. Bions Containment entspricht der ersten Phase in der depressiven Position, in der Entlastung von der stetigen Präsenz des Objekts abhängig bleibt. Erst erfolgreiches Durcharbeiten der Verlustsituation lässt aber das Stadium der Objektaufgabe erreichbar werden.

Im ersten Stadium wird die Verlusterfahrung verleugnet. Im zweiten Stadium einer Bewegung in Richtung Unabhängigkeit wird das Objekt aufgegeben, da nur so die Projektionen vom Objekt abgezogen und an das Selbst zurückgegeben werden können. Dieses Stadium schließt die Auseinandersetzung mit dem Objektverlust und die Durcharbeitung der Trauer ein.

Bereits Freud (vgl. 1917) betont, wie wichtig das Anerkennen des Verlusts für ein Durcharbeiten der Trauer ist:

An jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungssituationen, welche die Libido an das verlorene Objekt geknüpft zeigen, bringt die Realität ihr Verdikt heran, dass das Objekt nicht mehr existiere, und das Ich, gleichsam vor die Frage gestellt, ob es dieses Schicksal teilen will, lässt sich durch die Summe der narzisstischen Befriedigungen, am Leben zu sein, bestimmen, seine Bindung an das vernichtete Objekt zu lösen. (Freud 1917, S.442).

Dank des gewachsenen Verständnisses der projektiven Identifizierung in ihrer Relevanz für das Entstehen pathologischer Objektbeziehungen erlangt Freuds Formulierung neues Gewicht, denn nun kann diese Verknüpfung in Begriffen der Ablösung von Teilen des Selbst und nicht mehr in Begriffen der Ablösung von Libido gefasst werden. Die Durcharbeitung von Trauer macht die Getrenntheit von Selbst und Objekt bewusst. Mit dieser Differenz sind entscheidende Aspekte psychischen Funktionierens verbunden, die mit der depressiven Position und der Entwicklung des Denkens und der Symbolbildung zusammenhängen (vgl. Bion 1962, Segal 1957). Die Objektkontrolle muss aufgegeben, die frühere, auf Objektbesitz und Realitätsverleugnung zielende Tendenz umgekehrt werden. Unbewusst bedeutet dies, dass das Individuum sich mit seiner Unfähigkeit, das Objekt zu beschützen, konfrontiert sieht.

Erst das Bewusstsein von der inneren Katastrophe des infantilen Sadismus, wie auch die Anerkennung, dass Wiedergutmachung das Objekt nicht bewahren, sondern nur symbolisieren kann, vervollständigt die psychische Realität. In unserem Zusammenhang sind die identischen Auswirkungen einer auf primitiver Ebene als Verlust erlebten Erfahrung von Getrenntheit und denen der Trauer nach einem realen Verlusterlebnis entscheidend. Ein Kind glaubt, die Mutter verloren zu haben, wenn es von ihr Zurückweisungen, Enttäuschungen oder Trennungen erlebt. Omnipotent phantasiert das Kind, sie mit seinen sadistischen Impulsen zerstört zu haben.

Gelingt es, sich der psychischen Realität dieses Verlusts zu stellen und den Schmerz der Trauer auszuhalten, können die Projektionen zurückgenommen werden. Eine Stärkung des Selbst und eine nicht durch projektive Identifizierung verzerrte Introjektion des Objekts werden möglich. Literarische Kreativität wird gehemmt, wenn der Objektverlust nicht akzeptiert wird, der die Angst vor dem eigenen Tod evoziert. Die beschriebene Stärkung des Ichs setzt hingegen einen entwicklungsfördernden Zyklus in Gang und entfaltet eine flexible und reversible Form projektiver Identifizierung.

Im Ausblick auf die folgenden Textanalysen möchte ich insbesondere die Widerstände gegenüber diesem Zyklus betonen. Containment wird blockiert, wenn der Container für die Projektionen des Kindes unempfänglich bleibt, die Objektaufgabe wird erschwert, da von diesem Objekt unbewusst weiteres Überleben abhängt.¹⁵ Wie Bion beschrieb, sind auf dieser Ebene Trennung und Tod identisch. Muss das Objekt sterben und enthält es zu viele abgespaltene und projizierte Selbstanteile, wird befürchtet, sich in diesem Vorgang selber zu verlieren.

Im Verlauf der Textanalyse wird deutlich werden, dass die jeweiligen Protagonisten die Realität als unerträglich empfinden. Sie setzen sich in einem geschützten Raum mit ihr auseinander, idealisieren omnipotent frühere Abschnitte ihres Lebens, in denen sie durch Phantasien vom Besitz und der Kontrolle ihrer Objekte vor Enttäuschung geschützt waren. Sie streben nun danach, den früheren Zustand nicht nur wiederherzustellen, sondern sie sind von bitterem Ressentiment erfüllt, sobald die Wirklichkeit ihrer Situation berührt wird. Allen Protagonisten ist die Möglichkeit verstellt, ihre Objekte sterben zu lassen. Der Widerstand gegen diesen Prozess ist mit Angst und Hass auf die Realität verknüpft, die planmäßig verleugnet und missrepräsentiert wird. Als Ergebnis wird die Trauerarbeit blockiert, die projizierten Teile des Selbst sind verloren.

1.6 Trauma und Repräsentation: Ziel der Untersuchung

Mich interessiert, inwieweit die dargestellten Aspekte in einen Zusammenhang von Trauma und Repräsentation überführt werden können, der die verschiedenen traumaprotektiven und traumakorrektiven Strukturen in ihrer textuellen Bedeutung im Werk von Carlos Fuentes ersichtlich macht. Ich verstehe ‚Trauma‘ als einschneidenden Verlust der Repräsentationsfunktion, als Verlust der Fähigkeit des Herstellens von ‚links‘ im Sinne Bions. Vor dem Hintergrund aktueller objektbeziehungstheoretischer Ansätze wird die problematische Beziehung zwischen Autorsubjekt und Kunstobjekt eingehend bestimmt. Dabei ist insbesondere die Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Traumatisierung und Wiedergewinnung der Repräsentationsfunktion für eine Entfaltung literarischer Kreativität in höchstem Maße zu beachten und an zentralen Texten des Autors zu explizieren, darunter *La muerte de Artemio Cruz*, *Terra Nostra* und *Una familia lejana*.

Die zentrale, von Freud in *Der Dichter und das Phantasieren* aufgeworfene Frage, wie es der künstlerischen Darstellung gelingt, den Rezipienten mit ihren Stoffen zu ergreifen und Erregungen in ihm zu evozieren, deren er sich vielleicht nicht einmal für fähig hielt (vgl. Freud 1907, S.213), hat daher in ihrer Substanz nicht an Wertigkeit verloren. Die Tatsache, dass der Versuch einer Beantwortung dieser Frage bislang selten unternommen wird, verweist auf ein dringend zu kompensierendes Defizit hinsichtlich einer theoretischen Einbindung des Phänomens literarischer Kreativität. Wird die Frage nach den Bedingungen der Kreativität nicht als die Bedingung der Möglichkeit literaturwissenschaftlicher Fragestellung überhaupt aufgefasst, bleibt ein nutzbringender Zugang zu einem Kunstwerk notwendig verschlossen.

Dank neuerer objektbeziehungstheoretischer Ansätze werde ich die unbewusste Phantasietätigkeit und die im Kunstwerk symbolisierten Wiedergutmachungskonflikte

¹⁵ Steiner vermutet, dass in der Analyse Hindernisse gegenüber Fortschritt dann entstehen, wenn sich Patient und

angemessen berücksichtigen und diese in ihrer Bedeutung für die Entstehung nicht nur von Kunst, sondern von Denken ganz allgemein darstellen können. Das Kunstwerk gewinnt so die Qualität einer Form symbolischer Kommunikation mit einer inneren Welt und eines Bemühens, die infolge des infantilen Sadismus verletzten inneren Objekte und Objektbeziehungen zu restaurieren und dessen symbolische Repräsentation als Repräsentation der Durcharbeitung psychischer Konflikte auch rezeptionsästhetisch zu nutzen.

Diese grundsätzliche Annahme soll im Zusammenhang zwischen Trauma und Repräsentation im Werk von Carlos Fuentes überprüft werden. Die Entwicklung einer bislang nur in Ansätzen existierenden Theorie der psychischen Repräsentation wird den Ausgangspunkt für die Entwicklung einer explizit literaturwissenschaftlichen Fragestellung bilden. Repräsentation wird als dynamischer Prozess der Aktualisierung, Verbindung und Neukonstellierung von Erfahrung begriffen. Gerade die Erinnerung ist als Erinnerungsarbeit ein dynamisches Geschehen der Aktualisierung und Neubewertung vergangener Erfahrungen in der Gegenwart und daher für den auktorialen Prozess unabdingbar. Ich verstehe Repräsentation daher als kreative Gegenbewegung zum Trauma.

Das Herstellen „psychischer Verbindungen“ (Bion) ist für die Dynamik der Repräsentation zentral. Dies steht im Einklang mit strukturalistisch psychoanalytischen Ansätzen, die argumentieren, dass der Zusammenhang des Psychischen eine geschlossene Struktur darstellt. Dynamisch betrachtet heißt dies, dass der Horizont der eigenen Erfahrung formal geschlossen ist und sein muss.

Die aktuelle psychodynamische Diagnostik verdeutlicht diese Aspekte in den Begriffen „Struktur“ und „strukturelle Integration“. Ein wesentliches Merkmal dieser Funktionsniveaus ist die Möglichkeit, speziell affektive Erfahrungen psychisch zu repräsentieren und mittels eines intrapsychischen Raumes ausbilden zu können. Gleichwohl generieren Repräsentationssysteme in der intersubjektiven Erfahrung. Diese interpersonale Abhängigkeit nicht berücksichtigen zu können, erachte ich als entscheidenden Nachteil strukturalistischer Ansätze. Nach Bion kann sich die Denk- und Repräsentationsfähigkeit, die Fähigkeit zur Kreativität, nur dann entwickeln, wenn die ursprünglichen interpersonellen Erfahrungen genügend gut gewesen sind. Der Prozess läuft dann gut, wenn auch unlustbetonte Erfahrungen von den Eltern vermittelt werden und diese Containing-Funktion vom Kind introjiziert wird („Alpha-Funktion“).

Bions Theorie integriert den wichtigen Aspekt der Versagung in seinen auch traumatisierenden Konsequenzen. Denken wird dadurch initiiert, dass einer Präkonzeption nicht mit Erfüllung, sondern mit Versagung begegnet wird. Bion nennt diesen Prozess „Lernen aus Erfahrung“, zu dem die Erfahrung des Mangels notwendig zählt. Die Dialektik von Anwesenheit und Mangel ist entscheidend, denn ohne den Widerstand des Anderen gibt es keine Gedanken, aber auch nicht ohne die Erkenntnis, dass die Präkonzepte nicht durch die Realerfahrung befriedigt werden.

Meiner grundsätzlichen Annahme zufolge, reflektiert der literarische Text in genuiner Weise das Phänomen, dass nur die Ambivalenz der geschützten Mangelerfahrung zur Bildung psychischer Strukturen führt. Denken bildet sich in Reaktion auf die nichtintegrierten Präkonzepte. Denken heißt Synthese, denn unbewusste wie bewusste Repräsentationen sind miteinander verbunden. Repräsentation meint die Eingliederung in sprachlich organisierte Repräsentationsstrukturen.

Gehen diese sprachlichen Verbindungen verloren, so bleiben Erfahrungen de-kontextualisiert („Beta-Elemente“). Die Durcharbeitung von Erfahrungen aber setzt Verbindungen und die Integration in eine Repräsentationsstruktur voraus. Der kreative Prozess reflektiert jedoch auch, wie diese Integrationen verloren gehen, bzw. als Resultat bestimmter psychischer Leistungen des Autors rekonstruiert werden können.

Erfahrungen können durchgearbeitet werden, wenn eine Fähigkeit zur Symbolisierung, zur Differenzierung zwischen der Repräsentation und dem Repräsentierten, entwickelt wird. Um Segals Theorie zu flankieren, kann auf die Zeichentheorie verwiesen werden. In einer zeichentheoretischen Terminologie entspricht das Symbol der triangulären Struktur des Zeichens. Die Relation zwischen einem Repräsentanten und einem Objekt ist vermittelt durch einen Interpretanten, einen wählbaren Code (Pierce).

Dieser Interpretant kann als Zeichensystem durch andere Zeichen interpretiert werden. Dadurch erschließt sich die unendliche Semiose, die Möglichkeit zur offenen Neuinterpretation von Erfahrungen. Verbindet man die semiotische Theorie mit Bions Theorie des Denkens, kann der abstrakte Interpretant repersonifiziert werden. Die Funktion des Codes als die Einbettung in eine symbolische Ordnung muss aus analytischer Perspektive als Funktion der Matrix, der mütterlichen Vermittlung der symbolischen Ordnung angesehen werden. Es muss folgerichtig zunächst in der frühen Erfahrung einen personifizierten Interpretanten geben, der die Repräsentationsstruktur aufbaut. Dieser wird dann in die eigene Struktur als Alpha-Funktion eingebunden und entpersonalisiert.

Können Erfahrungen nicht mit anderen verbunden und nicht symbolisiert werden, bleiben sie isoliert und bedrohen die künstlerische Kreativität. Es entstehen Repräsentanzen, die entweder nicht als zum Ich gehörig oder als bedrohlich und gefährlich erlebt werden. Sie müssen ausgestoßen werden. Durch ein Trauma wird also die Repräsentationsmöglichkeit selbst, die Matrix in Frage gestellt und die Struktur der Repräsentation, die Repräsentationsfunktion selbst angegriffen.

Die Zerstörung des Containers bzw. der Alpha-Funktion als internalisierter Containing-Funktion wird von Bollas als Vernichtung des transformationellen Objektes beschrieben (Bollas 1978, S.98). Semiotisch gesprochen geht der Interpretant als die Verortung von Erfahrungen in einer Zeichenstruktur, in der Codes, also Vorerfahrungen, genutzt werden können, verloren. Ein Autor kann im Text diese Zerstörung eigenmächtig omnipotent vornehmen. Die Zerstörung kann jedoch auch durch eine Nicht-Verfügbarkeit des transformationellen Objekts verursacht sein.

Der Versuch der Traumaverarbeitung zielt auf eine Wiedergewinnung der Repräsentationsfunktion. Ist die Repräsentationsfunktion unterbrochen, werden traumatische Erfahrungen nicht unbewusst. Wir lernen von Freud, dass das Unbewusstwerden von Vorstellungen in der Regel deren Repräsentation nicht zerstört, sondern deren Repräsentationsregeln spürbar verändert, die nun nach den Gesetzen des Primärprozesses ablaufen. Traumata verhindern vielmehr die Entstehung von Unbewusstheit. Die Alpha-Funktion als eine Internalisierung der Containing-Funktion ist ungenutzt. Sie ist diejenige Funktion der psychischen Repräsentation, die es erlaubt, Erfahrungen einzuordnen, also z.B. auch in Träumen und Phantasien symbolisch wieder zu beleben und zu behandeln.

Ist die Repräsentationsfunktion unterbrochen, werden keine Symbole gebildet, die Struktur traumatischer Erfahrungen wird nicht in die Zeichenbeziehung aufgenommen. Traumatische

Erlebnisse bleiben Beta-Elemente und sind nicht symbolisch an einer Signifikantenkette entlang verschiebbar. Der grundlegende Konflikt wird von Segal an den Punkt der Einführung des Realitätsprinzips in der depressiven Position verlegt. Als Antwort auf die Angst und die der depressiven Position inhärente Schuld versucht das Kind, die Integrität des mütterlichen Körpers aufrechtzuerhalten oder wiederherzustellen. Wiedergutmachung heißt, den mütterlichen Körper vor den Angriffen der bösen Objekte zu schützen, seine zerstreuten Teile zu vereinen und wieder zu beleben. Indem es so dem Objekt seine Integrität wiedergibt, sichert sich das Kind den Besitz eines vollkommen guten und stabilen Objekts, dessen Introjektion sein Ich stärkt.

Der Wiedergutmachungsdrang führt die Integration weiter und hilft, die von Lacan aufgezeigte Phantasie des zerstückelten Körpers abzubauen. Das Streben und die Befähigung, gute Objekte im Inneren wie im Äußeren wiederherzustellen, bilden die Grundlage für die Fähigkeit des Ichs, Liebe und Beziehungen auch bei schwersten Konflikten sichern zu können. Segal weist sie als die unabdingbare Grundlage der Kreativität aus, die in dem kindlichen Wunsch gründet, die verlorenen inneren Objekte und die Harmonie der Innenwelt zu restaurieren und neu zu schaffen.

Die Phantasien der Wiedergutmachung und auf sie gerichtete Aktivitäten, wie sie bei Fuentes untersucht werden, lösen die Ängste der depressiven Position auf. Das von Freud in *Jenseits des Lustprinzips* beschriebene Spiel mit der Fadenspule zeigte, dass durch die im kreativen Prozess wiederholte Erfahrung von Verlust und Wiedergewinnung eines Objekts die Intensität der depressiven Angst gemildert wird. Wenn die Mutter nach einer als Tod empfundenen Abwesenheit wieder in Erscheinung tritt und das Kind weiterhin die Liebe seiner Umwelt empfängt, so wird ihm die Verlässlichkeit der äußeren Objekte stärker bewusst, und die allmächtigen Wirkungen der phantasierten Angriffe auf diese Objekte ängstigen es in nur geringem Maße.

Wächst das Kind und werden seine Objektbeziehungen wiederhergestellt, so vertraut das Kind der eigenen Fähigkeit, das innere Objekt wiederherzustellen und es als gut zu erhalten, wo ihm äußere Objekte entzogen werden. Das Kind wird fähig, Versagung zu ertragen, ohne von Hass überwältigt zu werden. Wiederholte Verlusterfahrung und Wiedergewinnungserlebnisse bewirken eine Assimilierung des guten Objekts an das Ich. Das durch das Ich innerlich wiederhergestellte und neugeschaffene Objekt trägt zu dessen Wachstum bzw. innerem Reichtum an guten Objekten bei.

Die im literarischen Text elaborierten Wiedergutmachungsphantasien stützen und strukturieren die Ichentwicklung und sind für die Trauerarbeit und die Triebsublimierung von großer Bedeutung. Einzig die Vermittlung der Differenzen zwischen idealen und verfolgenden Erwartungen einerseits und der Anerkennung des Realobjekts andererseits ermöglicht es, die versagenden und befriedigenden Qualitäten ein und demselben Objekt zuzuordnen und die Mutter als nicht ausschließlich auf die Bedürfnisse des Kindes bezogenes Teilobjekt wahrzunehmen. Ausschließlich diese Art der Realitätsannäherung vermindert eine allmächtige Verzeichnung von Ich und Nicht-Ich bzw. von Phantasie und Realität.

Vor diesem Hintergrund gewinnt das Konzept der unbewussten Symbolbildung eine weitreichende Bedeutung, die insbesondere in den Werken von Fuentes in ihrer unmissverständlichen Auswirkung auf die Kreativität ersichtlich ist. Die unbewussten Phantasien als die wichtigste Primärfunktion drücken Impulse und Abwehrvorgänge unmittelbar aus. Das Symbol als „die Grundlage aller Sublimierungen“ (Klein 1997 [1930], S.38)) führt die Phantasie

und das Über-Ich zusammen. Angesichts des Realitätsprinzips muss der Künstler versuchen, trotz des Hindernisses des Über-Ichs, eine symbolische narzisstische Ganzheit zu erlangen. Das Realitätsprinzip muss vom Lustprinzip unterminiert werden. Die Kunst wird so zum Versuch, sich und seine Objekte wiederherzustellen.

Dank ihrer Ausweitung des freudschen Konzepts der Symbolbildung gelingt es Klein, den symbolischen Ausdruck nicht nur symptomal zu erkennen. Ein wichtiger Zusammenhang besteht dabei zwischen den intellektuellen Hemmungen bei Kindern und der Rolle der Symbolisierung für die intellektuelle Entwicklung. Die Nähe zu Bion zeigt sich in der Feststellung, dass intellektuelle Hemmungen eigentlich Hemmungen in der Symbolbildung sind. Von besonderer Bedeutung sind jedoch die Aggression und die aus ihr resultierenden Ängste und Schuldgefühle als Hauptantriebe der Symbolbildung.

Vor dem Hintergrund der von Klein in ihrer Arbeit *Die Bedeutung der Symbolbildung für die Ichentwicklung* (Klein 1930) gewonnenen Zusammenhänge zwischen gehemmter Symbolbildung und ihren Auswirkungen auf die gesamte Ich-Entwicklung unterscheidet Segal zwei Arten der Symbolbildung und der Symbolfunktion. Die „symbolische Gleichsetzung“ gehört zur paranoid-schizoiden Position und liegt dem schizophrenen konkreten Denken zugrunde, da hier das Symbol mit dem symbolisierten Objekt gleichgesetzt und als identisch erlebt wird. Die zur depressiven Position gehörende „symbolische Darstellung“ hingegen ist dadurch ausgezeichnet, dass das Symbol zwar das Objekt repräsentiert, es aber nicht völlig mit ihm gleichgesetzt wird.

Nur wenn das verlorene Objekt symbolisch introjiziert wird, im Inneren symbolisch repräsentiert ist, gelingt die symbolische innere Wiedergutmachung. Projektive Identifizierung lässt die symbolische Gleichsetzung anwachsen und verhindert die Abstraktion. Ungehemmte projektive Identifizierung führt dazu, dass sich die Grenzen zwischen Ich und Objekt auflösen, sich ein Teil des Ich mit dem Objekt verzeichnet und das Symbol als Ichschöpfung mit dem von ihm Symbolisierten verwechselt wird. Die psychische Realität bleibt dadurch verleugnet, dass man einen Teil seines Selbst abspaltet und zugleich das Objekt besitzt und kontrolliert.

Die symbolische Darstellung in der depressiven Position hingegen ermöglicht aufgrund der Einsetzung von Symbolen die Verminderung projektiver Identifizierungen. Die Symbolbildung hilft den Objektverlust zu überwinden und schützt das Objekt vor der eigenen Aggression. Wie Freud in *Trauer und Melancholie* darstellt, repräsentiert das bei der Trauerarbeit gebildete Symbol das verlorene Objekt, bleibt aber eine subjektive Schöpfung, die frei und ironisierend gebraucht werden kann. Eine konkrete symbolische Gleichsetzung hingegen kann nie als ausreichend vom Objekt getrennt erlebt werden. Ihre Ironisierung und freie Verwendung sind unmöglich. Nur wenn das Symbol dem Objekt nicht gleichgesetzt wird, können die Merkmale des Ersatzobjekts vollständig anerkannt werden.¹⁶

Künstlerische Darstellung setzt die Fähigkeit zur symbolischen Kommunikation, zur symbolischen Darstellung des Materials in Einheit mit einer Wahrnehmung von dessen wirklichen Eigenschaften (Segal), voraus. Die beständige und ungehinderte Symbolbildung ist

¹⁶ Auch das Verbalisieren als innere Kommunikation ist genetisch mit depressiven Ängsten verbunden. Der Psychotiker etwa kann von einem besetzten Gegenstand nicht abstrahieren, sondern ihn nur als das erkennen, was diesen für ihn als Symbol einer unerreichbaren Triebbefriedigung auszeichnet.

für die innere Kommunikation und den Umgang mit unbewussten Phantasien unabdingbar. Der Fortschritt von der Konkretion zur Abstraktion bildet die Grundlage dieser Fähigkeit. Dabei besteht die Gefahr, die erlangte höhere psychische Funktionsweise einzubüßen und unter Abspaltung ungelöster psychotischer Konflikte zu regredieren.

Unter dem Druck verdrängter, nicht symbolisierter adoleszenter Konflikte kann die projektive Identifizierung erneut einsetzen und die Symbolbildung zusammenbrechen. Eine erworbene Sprechfähigkeit kann gestört werden, wenn die Worte sexualisiert, d.h. als konkrete Objekte behandelt werden. Die Texte von Fuentes sollen daher auf die grundsätzliche Annahme hin analysiert werden, dass die literarische Kreativität eine Überwindung der symbolischen Gleichsetzung und die Annahme der symbolischen Repräsentation voraussetzt. Die Gleichsetzung bedeutet eine Regression auf die paranoid-schizoide Stufe und den Verlust der Symbolisierungsfähigkeit. Sie bedeutet den psychischen Tod.

Ziel der Verarbeitung ist es, Affekte mit der Selbst- und der Objektrepräsentanz zu verbinden und somit zu psychischen Erfahrungen reifen zu lassen. Der kreative Prozess ist demzufolge als eine Form der Traumaverarbeitung konzeptualisierbar, die darauf abzielt, den Strukturzusammenhang psychischer Repräsentation zu schließen. Es geht hier um zweierlei: erstens um die Restrukturierung der Repräsentationsfunktion durch ein z.B. zwischenmenschliches Containing, zweitens um die Überwindung der Dissoziation, dadurch, dass die nicht repräsentierbaren Affekte in die Objektbeziehungen reintegriert werden und so die Dissoziation überwunden wird.

Die literarische Kommunikation werde ich als eine sehr reife Einbindung des Traumas, denn hier kann das Trauma sprachlich bearbeitet werden, es ist kommunizierbar und in personifizierter Form auch angreifbar. Das Trauma wird durch diese symbolische Einbindung nicht zwingend aufgehoben, sondern bleibt als imaginäres Strukturmoment in seiner Bedeutung für die Textgenese erhalten. Ein Übermaß an Destruktivität steht dem Schaffen psychischer Verbindungen entgegen und tendiert dazu, die geschaffenen Kontexte zu vernichten. Genau dies verbindet das Trauma mit dem Todestrieb, aber genau dies ist auch die genuine Bedrohung, der sich jeder Künstler immer wieder neu stellen muss.

Anhand der vorliegenden Texte möchte ich darlegen, dass jeder Versuch der Einbindung des Traumas eine Gegenbewegung initiiert, die die Repräsentation wieder aufzuheben trachtet. Das Versagen der Repräsentation, das im Verlauf der Untersuchung an den Protagonisten Artemio, Felipe und dem französischen Heredia aufgezeigt werden wird, bleibt der entscheidende Hinweis auf die Qualität des Traumas, aber auch auf die Leistung des Autors hinsichtlich der symbolischen Bewältigung. Im Versagen kommt die Überschreitung aller Repräsentanz im Trauma zum Ausdruck. Trauma ist demnach eine Störung des von Joseph aufgezeigten „psychic equilibrium“ (vgl. Joseph 1989) und als Verlust der depressiven Position ein Zusammenbruch aller Gegenbesetzungen und ein Erstarken der negativen Kräfte des Narzissmus im Sinne Rosenfelds.

Diesen Grundkonflikt gilt es, als elementare Herausforderung allen kreativen Schaffens zu begreifen. Formal gesprochen heißt dies, dass ein Autor, hier die Texte des mexikanischen Autors Carlos Fuentes, Paralleloptionen anbietet. Es werden Protagonisten geschaffen, die diesem zentralen Konflikt unterliegen. Simultan jedoch werden explizit und implizit Gegenbewegungen aufgezeigt, die den Konflikt der Symbolisierung, nämlich überhaupt des

Erreichens der Fähigkeit zur Symbolisierung, bewältigen. Explizit heißt, wie in *Terra Nostra*, dass zwei Figuren, Doppelgänger quasi, zwei vergleichbaren Herausforderungen konfrontiert werden, die diese unterschiedlich lösen. Alternativ scheitert sowohl die Figur selbst, als auch ihre Transfiguration wie Artemio und Lorenzo in *La muerte de Artemio Cruz*.

Implizit jedoch ist dieser Konflikt in einem authentischen Kunstwerk immer schon bewältigt, wenn er auch fortwährend den Prozess des Schaffens bedroht, einengt oder verunmöglicht. Dass dieser Konflikt ein unabgeschlossener bleiben muss, ein Kampf um Leben und Tod im psychischen Sinne, wird am Schicksal der Protagonisten deutlich, denn dieses spiegeln eine wesentliche Option im Rahmen des auktorialen Prozesses.

Die Nicht-Repräsentierbarkeit der traumatischen Erfahrung kann als Hemmung der Symbolbildung, als eine Repräsentation des Unrepräsentierbaren konzeptualisiert werden. Dieser Zusammenhang ermöglicht nun eine literaturwissenschaftliche Frage: Wie gelingt es dem Autor, eine Fähigkeit zur Symbolbildung zu erlangen, bzw. nach ihrem Verlust wiederherzustellen? Kann die Literaturwissenschaft ermitteln, wie der Autor etwas „Unsagbares“ in eine Struktur einbindet, mit dem einzigen Ziel, die „solitäre Erfahrung des *speechless terror*“ (Gottfried Fischer) des Traumas zu überwinden und kommunizierbar werden zu lassen?

Meiner Ansicht nach trägt eine hinsichtlich der Gewichtung zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft innovative und auf neuere analytische Erkenntnisse objektbeziehungstheoretischer Prägung zurückgreifende Fragestellung zu einem vertieften Verständnis kreativer Prozesse bei. Besonders entscheidend hierbei ist die Analyse traumaprotektiver und traumakorrekter Elemente in einem literarischen Text. Traumata lösen sich nicht restlos in einen psychischen Konflikt auf. Sie bleiben bestimmendes Strukturmoment, das als erotisch besetzter wertvoller Schatz behütet wird, vergleichbar den Prozessen bei den von Steiner beschriebenen narzisstischen Persönlichkeitsorganisationen.

Die Einbindung in eine Objektbeziehung, vor allem zu einem Zwischenobjekt, wie dem Kunstwerk, ist der Versuch, das Trauma zu repräsentieren, es greifbar und in personifizierter Form angreifbar zu machen. Ziel literarischen Schaffens ist meiner Ansicht nach die Einbindung des Traumas, die Suche nach seiner sprachlichen Repräsentation, der Weg vom Trauma zum Konflikt. Mit dem authentischen literarischen Text gelingt dem Künstler auch, diesen schwierigen Prozess in eine textuelle Geschlossenheit zu überführen.

Die Angst, die Fähigkeit des Schreibens zu verlieren und einzubüßen, bildet die größte Bedrohung für den Autor. Diese Angst spielerisch zu überwinden, die fortwährende Bedrohung in der Erschaffung eines Textes handhabbar zu machen und sich ihrer zu erwehren, ist umgekehrt der größte (Lust-)gewinn. Wenn wir uns Freuds bekanntes Diktum vergegenwärtigen, kann es nicht beim einmaligen Lustgewinn bleiben. Wenn man die angesprochene Angst, die Sprachmacht zu verlieren, näher betrachtet, stellt sich die Frage, was für diese Angst verantwortlich zeichnet. Diesen Zusammenhang zu klären und für eine weiterführende literaturwissenschaftliche Fragestellung aufzubereiten, ist letztlich Ziel der Untersuchung.

Unter dem Arbeitstitel „Stille Grandiosität: Die blockierte Zeitlichkeit des Ressentiments. Aspekte der Traumabewältigung im Werk von Carlos Fuentes“ soll nun eine Theorie literarischer Kreativität erarbeitet und an zentralen Texten des mexikanischen Autors expliziert werden. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Frage nach der Autorgenese. Vor dem Hintergrund der aktuellen objektbeziehungstheoretischen Diskussion wird die Entstehung von

Kreativität als einem Spannungsfeld zwischen „Traumakorrektur“ und „Traumaprotektion“ entstammend begriffen.

Literatur und Kunst allgemein verfolgt meiner Ansicht nach nicht ausschließlich eine restlose Bewältigung traumatischer Erfahrungen. Vielmehr ist die Bewahrung des Traumas, seine Protektion in einem sprachlich geschützten, isolierten und idiosynkratischen Raum, eine wesentliche Voraussetzung für das fortwährende Schaffen von Kunst. Die Bewahrung, die Protektion des Traumas, steht dessen Korrektur gegenüber. Es entsteht ein Spannungsfeld, das in jedem Kunstwerk neu aktualisiert wird, in jedem Kunstwerk neu ausbalanciert werden muss.

Der durch das Trauma erlittene psychische Tod steht der sprachlichen, einen Lustgewinn garantierenden Wiedergeburt des Autors gegenüber. Diese „Todesprobe“, wie es in *Una familia lejana* heißt, muss fortwährend aktualisiert, überarbeitet und neu bestanden werden. Das Kunstwerk, der Text aktualisiert diese Todesprobe und lässt erst eine sprachliche Aktualisierung der traumatischen Erfahrung zu. Der Konflikt zwischen Traumakorrektur und Traumaprotektion ist daher nie abschließbar. Das Spannungsfeld bleibt intrapsychisch latent.

Aus diesem Grunde ist die parallele Führung von Figuren, Konstellationen und Symbolwelten derart signifikant, denn diese Dichotomien repräsentieren jene beiden Pole von Korrektur und Protektion, die in ihrer gegenseitigen Abarbeitung sich überschneiden, sich aktualisieren, sich überzeichnen, nie jedoch sich gegenseitig aufheben können. Die Bewahrung des traumatischen Nukleus ist eine wesentliche Bedingung literarischen Schaffens.

2 *La muerte de Artemio Cruz*: die Schatten des Grolls

*Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio.
Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera
acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. (9)*

2.1 Vorbemerkung

La muerte de Artemio Cruz ist ein für die Moderne paradigmatischer Text. Die zahlreichen formal modernistischen Techniken stellen den Text in die Nähe von Romanen wie Faulkners *As I lay dying*, Dos Passos *Manhattan Transfer* oder Woolfs *The Waves*. Die nicht-lineare Erzähltechnik und ein auf das Innenleben des Protagonisten konzentrierter Fokus umreißen jedoch nur flüchtig die Merkmale des Textes. Meiner Ansicht nach entwickelt der Autor in dem 1962 publizierten Text eine thematische Konstellation, die nicht nur für die folgenden Texte prägend bleibt, sondern die Aspekte der persönlichen Autorgenese detailliert erkennen lässt.

Warum nimmt dieser Text eine so entscheidende Position in der persönlichen Entwicklung des Autors ein? Seine Position als – psychisch gesehen - wichtiger Vorstufe zu späteren Texten wie etwa *Cambio de Piel* bzw. *Terra Nostra* konnte aufgrund einer Überbewertung historischer Darstellungen im Roman und der in diesem Text erfolgten Reflexion der mexikanischen Revolution bislang nicht angemessen berücksichtigt werden. In diesem frühen Text wird jedoch eine psychische Dynamik offenbar, die die Struktur traumatischer Erfahrungen in ihrer Relevanz für die Entstehung von Kunst eingehend reflektiert. Die im Folgenden dargestellte Konstellation wird in späteren Texten stetig neubeschrieben und fortwährend durchgearbeitet. Die zentrale Konstellation bleibt als ein die literarische Kreativität motivierender Kern jedoch zwingend erhalten. Das textuelle Verfahren zeigt sich auch in *La muerte de Artemio Cruz* als eine Gratwanderung zwischen Traumaprotektion und Traumakorrektur.

Der Text entfaltet zahlreiche formale Instrumente, mit denen die zersplitterte Verfassung von Artemios Bewusstsein gezeigt wird – dazu zählen die Verschiebungen und Verdoppelungen der Erzählperspektiven, der gebrochene innere Monolog, das Thema des Doppelgängers. Doch dieses fragmentierte Selbst gehört zu einem Charakter, der im Roman letztlich zerstört wird. *La muerte de Artemio Cruz* gerät daher zu einer beeindruckenden Studie über das gesplante Selbst.¹⁷ In psychoanalytischer und kreativitätstheoretischer Hinsicht interessiert mich jedoch, inwieweit diese formale Tatsache auf den kreativen Prozess selbst verweist, in diesem gespiegelt ist und diesen entschlüsseln hilft.

Der amerikanische Kritiker Steven Boldy schreibt in einem der wenigen, die neurotische Struktur eines ressentimentgeladenen Begehrens berücksichtigenden Essays, dass „the deep impulse behind all the works of Fuentes [...] the millennium [sei], an Arcadia in the past

¹⁷ Tittler benutzt Begriffe wie „disintegration“, „splintering“, „dispersal“, „destabilization“ und „multiplication“ um den Status der Psyche Artemios näher zu beschreiben (Tittler 1984, S.31ff.). Williams lenkt die Aufmerksamkeit auf die „subversion of individual identity“ in *La muerte de Artemio Cruz*. Er siedelt den Roman im Kontext der breiteren Entwicklung von Fuentes an und sieht den Text als „laying the groundwork for a much more elaborate and complex fragmentation of the individual subject in *Terra Nostra*.“ (Williams 1996, S.123)

projected onto a utopia in the future“ (vgl. 1984, S.32). Diese treffende Einschätzung Boldys wurde bislang nicht rezipiert, da sie nicht hinreichend mit einem psychoanalytischen Instrumentarium verbunden wurde. Für mich bleibt die Frage entscheidend, worin das von Boldy charakterisierte Verfahren psychisch motiviert ist. Meiner Ansicht nach ist es zwingend notwendig, hinter die oberflächliche Propagierung einer wie immer gearteten Utopie zurückzufragen. Das anfangs charakterisierte Missverständnis der Texte von Fuentes bleibt andernfalls nicht aus.

Es ist daher zu fragen, warum überhaupt „Millennium“ thematisiert wird. Wir müssen ebenfalls danach fragen, in welchen Konstellationen „Millennium“ versteckt die Struktur des Textes prägt. Diese Fragen führen direkt zum Moment des Grolls als wesentlicher Struktur des Textes *La muerte de Artemio Cruz*. Wie in zahlreichen weiteren wichtigen Texten des Autors ist auch hier das Phantasma des Krieges und ein auf der Oberfläche des Textes repräsentierter intrapsychischer Konflikt erkennbar. Mein Anspruch ist es, einen weiteren Zugang zum Text zu eröffnen und die Abwandlungen des angesprochenen Phantasmas zu einem persönlichen Mythos des Autors zu rekonstruieren.

Das Unbewusste arbeitet mit den Mechanismen der Verdichtung und Verschiebung. Die Katastrophe um die Figur Regina ist als eine Weiterführung eines ursprünglichen Traumas zu sehen, als ihre symbolische Wiederholung und Verschiebung in eine parallele Darstellung. So wie die Literatur keine Zufälle kennt, ist es auch keiner, dass dem Roman eine – chronologisch gesehen – rückwärtige Konstruktion zugrunde liegt. Der Darstellung der Kindheit Artemios in Cocuya folgt die detaillierte Beschreibung seines Sterbens und seiner körperlichen Defizienz. Es liegt für mich auf der Hand, dass diese Ereignisse einen kausalen Zusammenhang bilden.

Der Text endet mit der Darstellung von Artemios Sterben, dem Eintritt seines Todes und dem auf den Leser projizierten perspektivischen Verlust. Die Konstruktion des Textes ist jedoch so angelegt, dass mit der Abnahme der Lebenskraft Artemios imaginative Leistung zunimmt und der Zugang zu verdrängten Inhalten auch mittels Gegenübertragung im Rezipienten erleichtert wird. Angesichts der zunehmenden körperlichen Auflösung, die formal unterfüttert und auf den abschließenden Verlust aller physischen und psychischen Integrität zugespitzt wird, gelingt dem Autor die Symbolisierung und Freisetzung entscheidender Inhalte. Dabei sind es letztlich wenige richtungweisende Episoden, die die latente psychische Historie Artemios umreißen. Diese aufeinander zu beziehen und ihre zentrale Position innerhalb der Autorgenese zu definieren, wird Inhalt meiner folgenden Argumentation sein.

Kurz zum Inhalt: Cruz wird am 9. April 1889 als illegitimer Sohn des Großgrundbesitzers Atanasio Menchaca geboren, der am gleichen Tag ermordet wird. Der Geburtstag des Sohnes ist der Todestag des Vaters. Lunero, der Bruder von Artemios Mutter, der Sklavin Isabel Cruz, zieht den Knaben nach ihrer Vertreibung groß und ernährt mit dem Erlös seiner Arbeit die verbleibenden Vertreter einer untergegangenen Welt, die an einer katatonen Depression erkrankte Großmutter Ludivinia Menchaca und deren verbleibenden Sohn, Pedro Mechanca.

Im bezeichnenden Alter von 13 Jahren muss Artemio die Idylle bei Veracruz verlassen. Der Anlass seines Fortgehens ist nur scheinbar der Arbeitseintreiber, der Lunero zum Arbeitseinsatz auf der Plantage des neuen porfiristischen Großgrundbesitzers verpflichtet. Scheinbar um Lunero zu retten, greift Artemio zum Gewehr, erschießt aber versehentlich den Bruder seines Vaters, seinen Onkel Pedro Menchaca.

1919 begibt sich Artemio als ehemaliger Mitgefangener des getöteten Gonzalo Bernal zu dessen Vater. Don Gamaliel Bernal ist in finanziellen Schwierigkeiten: die Indios drängen auf die Verteilung der brachliegenden Ländereien, die Schuldner verweigern die Zahlung der hohen Zinsen. Artemio saniert den Besitz und okkupiert die Position des einstigen Herrschers. Neben dem finanziellen Profit erhält Artemio die Tochter Catalina zur Frau.

Während der Cristero-Aufstände 1927 schließt sich Artemio Plutarco Elías Calles an. Er verrät damit seinen ehemaligen General Obregón, wird aber von Calles mit parzellierungsfähigen Grundstücken entschädigt. Im Verlauf der Ehe gebärt Catalina Artemio zwei Kinder. Die Tochter Teresa distanziert sich unter dem Einfluss der Mutter. Mit Lorenzo, der seit dem 12. Lebensjahr fern von Catalina in Cocuya aufwächst, verbinden Artemio jedoch gemeinsame Ausritte. Lorenzo schließt sich im spanischen Bürgerkrieg den Republikanern an und wird auf der Flucht nach Frankreich getötet.

Die skrupellose Gier nach Besitz und Macht wird vom Protagonisten an seinem 70. Geburtstag, dem Tag vor seinem Tod, reflektiert:

Préstamos a corto plazo y alto interés a los campesinos del estado de Puebla, al terminar la revolución; adquisición de terrenos cercanos a la ciudad de Puebla, previendo su crecimiento; gracias a una amistosa intervención del Presidente en turno, terrenos para fraccionamientos en la ciudad de México; adquisición del diario metropolitano; compra de acciones mineras y creación de empresas mixtas mexicano-norteamericanas en las que tú figuraste como hombre de paja para cumplir con la ley; hombre de confianza de los inversionistas norteamericanos; intermediario entre Chicago, Nueva York y el gobierno de México; manejo de la bolsa de valores para inflarlos, deprimirlos, vender, comprar a tu gusto y utilidad, jauja y consolidación definitivas con el presidente Alemán: adquisición de terrenos ejidales arrebatados a los campesinos para proyectar nuevos fraccionamientos en ciudades del interior, concesiones de explotación maderera. (16)

Mit seinen Attributen, Vorstellungen und seinem Begehren hat sich Artemio zu einem Typ eigener sozialer Prägung entwickelt. Trotzdem spricht ein Alter Ego von einem Leben mit einer „nostalgia del error geográfico que no te permitió ser en todo parte de ellos [...]“:

Tú te sentirás satisfecho de imponerte a ellos; confiésalo: te impusiste para que te admitieran como su par: pocas veces te has sentido más feliz, porque desde que empezaste a ser lo que eres, desde que aprendiste a apreciar el tacto de las buenas telas, el gusto de los buenos licores, el olfato de las buenas lociones, todo eso que en los últimos años ha sido tu placer aislado y único, desde entonces clavaste la mirada allá arriba, en el norte, y desde entonces has vivido con la nostalgia del error geográfico que no te permitió ser en todo parte de ellos: admiras su eficacia, sus comodidades, su higiene, su poder, su voluntad y miras a tu alrededor y te parecen intolerables la incompetencia, la miseria, la suciedad, la abulia, la desnudez de este pobre país que nada tiene; y más te duele saber que por más que lo intentes, no puedes ser como ellos, puedes sólo ser una calca, una aproximación, [...] (32f.)

Ein früher Hinweis auf ein Ressentiment? Deutlich heisst es: „y más te duele saber que por más que lo intentes, no puedes ser como ellos, puedes sólo ser una calca, una aproximación, [...]“. Ungeachtet aller sozialkritischen Implikation wird im Folgenden *La muerte de Artemio Cruz* als ein literarischer Text untersucht, der implizit die Traumabewältigung in ihrer Relevanz für die Entstehung literarischer Kreativität thematisiert. Die Instrumentarien der modernen Objektbeziehungs- und Strukturtheorie werden die Rezeption des Textes dabei um eine entscheidende Dimension erweitern können. Die Offenlegung zentraler Traumata und ihre fortwährende Korrektur und Protektion im textuellen Prozess bereiten einen ersten wichtigen Schritt zur Dekonstruktion des Mythos vom politischen Intellektuellen vor.

2.2 Gebrochene Spiegel

Wie in kaum einem anderen Text des Autors findet sich in *La muerte de Artemio Cruz* die von Bion beschriebene Reversibilität zwischen paranoid-schizoider Stufe und depressiver Position. Einer nur vermeintlich erfolgreichen Einnahme der depressiven Position, beginnend mit dem Aufbruch aus Cocuya und endend mit dem wirtschaftlichen Erfolg in Mexiko Stadt, steht der sukzessive, letztlich vollständige „psychische Rückzug“ (Steiner) in die paranoid-schizoide Position gegenüber. Dabei ist es keineswegs übertrieben, das Sterben Artemios zu Beginn und zum Schluss des Textes mit einer Geburtsszene zu vergleichen. Geboren wird freilich ein Text, kein reales Kind. Es handelt sich um die Darstellung einer vergeblichen Imitation der weiblichen Schöpfungskraft. Der unbewussten Erkenntnis, dass diese Schöpfungskraft inauthentisch bleiben muss, begegnen Neid und Groll.

In der Folge dieser Erkenntnis kommt es zu Spaltungen als aggressiven Abwehrmechanismen gegen die Anerkennung psychischer Realität. Die Geburt bleibt eine pervertierte, sie gewinnt keine außertextuelle Realität. Der Text zeigt darüber hinaus das Beispiel einer misslungenen Initiation, der eine zumindest temporär gelingende auf der auktorialen Ebene gegenübersteht. In der Darstellung äußersten Verfalls und äußerster Defizienz und Bedürftigkeit, in der Schilderung körperlicher Desintegrität gewinnt die Imagination eine elementare und lebenserhaltende Funktion. Der eigenartige Zusammenhang zwischen Tod und Erzählen wird durch den inhaltlichen Aufbau des Textes nahe gelegt.

Auch in *La muerte de Artemio Cruz* bietet die Analyse des Romananfangs einen brauchbaren Zugang zu den zentralen Themenkomplexen, die für das Erzählen und dessen psychische Motivation von ausschlaggebender Bedeutung sind. Während seines Todeskampfes überzeichnet sich für den Protagonisten das Geschehen an seinem Krankenbett mit Reflexionen über seine persönliche Vergangenheit. Bereits hier ist ein Zusammenhang zwischen Erinnerung und körperlicher Defizienz deutlich. Einer punktuellen klaren Empfindung folgt die Darstellung eines unaufhörlichen Gleitens zwischen Traum, Sterben und wachem Erleben. Der Zugang zum Unbewussten ist wie in der analytischen Situation durch diese Konstruktion erleichtert, und zwar für Autor und Rezipient.

Der Text eröffnet mit der expliziten Beschreibung körperlichen Verfalls und ausgeprägter Agonie, mit der Darstellung eines auf die Lebensfunktionen und die Bedürftigkeit eines Säuglings reduzierten Organapparats, mitsamt dessen defizitärer Struktur:

YO despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. Permanezco con los ojos cerrados. Las voces más cercanas no se escuchan. Si abro los ojos, ¿podré escucharlas?... Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Metálico todo esto. Mineral otra vez. Orino sin saberlo. Quizás – he estado inconsciente, recuerdo con un sobresalto – durante esas horas comí sin saberlo. (9)

Nicht nur die detaillierte Beschreibung der Empfindungen eines gerade Geborenen ist bemerkenswert und macht neugierig. Etwas befindet sich vor Artemios Augen und schimmert beharrlich vor seinem Gesicht:

Algo que se reproduce detrás de mis párpados cerrados en una fuga de luces negras y círculos azules. (9)

Mühevoll öffnet Artemio das rechte Auge:

[...] y lo veo reflejado en las incrustaciones de vidrio de una bolsa de mujer. Soy esto. Soy esto. (9)

Artemio sieht sein Auge gespiegelt in einer zersplitterten Glasfläche, den Zierpaletten. Es ist keine homogene und geschlossene Fläche, sondern es sind Splitter. Der Blick Artemios trifft auf keine geschlossene, seinen Blick zurückwerfende Fläche, („mirroring“ im Sinne Winnicotts), sondern sein Blick wird gebrochen, die Einheit des Blicks in eine unüberschaubare Vielheit verzeichnet. Sein Blick, hier wird deutlich, an welchem Gegenstand diese Glasfacette nun eigentlich befestigt ist, wird von den Glasscherben eines zerbrochenen Spiegels in eine Vielheit aufgelöst. Dem Protagonisten gelingt die Begrenzung dieses Blickspektrums nicht und eine Begrenzung erfolgt auch nicht durch das spiegelnde Objekt.

Die Scherben sind an einer „Damenbörse“ befestigt. Die Relevanz dieser Tatsache verdeutlicht sich vor dem Hintergrund der von Kurnitzky (Kurnitzky 1974) aufgeschlüsselten Substitutionskette von Primärobjekt und Geld. Artemios Blick wird von dieser Damenbörse, einem mütterlich konnotierten Erbe, nicht zurückgeworfen. Das Erbe ist unerreichbar. Die von Freud beschriebenen Mechanismen der Verdichtung und Verschiebung legen die Nähe von (mütterlichem) Blick, Damenbörse, Spiegelfunktion und (kindlichem) zerbrochenem Blick dar.

Trato de recordarlo en el reflejo; era un rostro roto en vidrios sin simetría, con el ojo muy cerca de la oreja y muy lejos de su par, con la mueca distribuida en tres espejos circulantes. Me corre el sudor por la frente. Cierro otra vez los ojos y pido, pido que mi rostro y mi cuerpo me sean devueltos. Pido, pero siento esa mano que me acaricia y quisiera desprenderme de su tacto, pero carezco de fuerzas. (10)

Artemio verlangt, dass man ihm sein Gesicht und seinen Körper zurückgebe. Bei diesem Wunsch fühlt er „aber die Hand, die mich streichelt.“ Er möchte dieser Hand entkommen, doch fehlt ihm die Kraft dazu.¹⁸ Wenige Sätze zuvor ist von einem „alten und vergessenen, doch stets gegenwärtigen Zorn“, einem Groll, die Rede:

Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una **cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual** [**Hervorhebung von mir, T.K.**]. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. (9)

„Ich bin dieses Auge.“ Dieses Auge, das „zerfurcht“ ist von den Wurzeln einer „cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual“. Auf welchen „angehäuften, alten, vergessenen, doch stets gegenwärtigen Zorn“ spielt Cruz an, den er in seiner „Todesstunde“ erlebt? (10) Cruz will nicht sprechen:

No quiero hablar. Tengo la boca llena de centavos viejos, de ese sabor. [...] No, no voy a abrir los labios: o esa línea arrugada, sin labios, en el reflejo del vidrio. Mantendré los brazos alargados sobre las sábanas. Las cobijas me llegan hasta el vientre. El estómago... ah... Y las piernas permanecen abiertas, con ese artefacto frío entre los muslos. (10)

Artemio will „jenen geraden, lippenlosen Spalt“ seines Mundes nicht öffnen, „den das Spiegelbild zeigte.“ Artemio empfindet Angst, „die man fühlt, wenn man über den eigenen Körper nachdenkt“ (10). Die detaillierte Beschreibung körperlichen Verfalls kontrastiert wie in anderen Episoden des Textes mit der Darstellung einer lebensfähigen, jungen Dame, hier Gloria,

¹⁸ Der von Artemio mehrmals geäußerte Wunsch „Abran la ventana.“ (11) verweist bereits auf die geschlossenen Fenster in der Episode um Regina.

deren Gesicht von Artemio nicht erkannt werden kann, deren Blick mithin den Artemios nicht spiegelt. Schon hier werden später im Text angesprochene Muster von Impotenz, Alter gegenüber Zeugungskraft, Virilität, Ausgrenzung etc. angedeutet.

Si sólo distinguiera mejor su rostro. Si sólo distinguiera mejor su mueca. Debe darse cuenta de este olor de escamas muertas; debe mirar este pecho hundido, esta barba gris y revuelta, este fluido incontenible de la nariz, estos... (11)¹⁹

Der nun an Catalina gerichtete Satz Artemios wird von keinem der Anwesenden verstanden. Die Rede ist von Lorenzo, dem Sohn Artemios, und ihrer Zusammenkunft:

- Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo. [...]
- ¿Qué dices? No hables. No te canses. No te entiendo.
- Quisiera regresar allá, Catalina. Qué inútil. (12)

Die unbewusste Textur entwickelt sich entsprechend der Mechanismen des Unbewussten und berücksichtigt nicht die vom Erzähler bewusst sich selbst und seinen Lesern angebotene Ereignischronologie. Im Augenblick seines letztendlichen körperlichen Zusammenbruchs spricht Artemio von „Regina“ und einer „Verwundung“, aber auch von „Zwilling“ und einem „Doppelgänger“, denen er sein Überleben, das als schuldhaft empfunden wird, verdankt:

Yo sobreviví. Regina, me duele, me duele, Regina, me doy cuenta de que me duele. Regina. Soldado. Abrácenme; me duele. [...] No les debo la vida a ustedes. No puedo, no puedo, no elegí, el dolor me dobla la cintura, me toco los pies helados, no quiero esas uñas azules, mis nuevas uñas azules, aaaah-aaaay, yo sobreviví: ¿qué hice ayer?; [...] (12)

Die Rettung vor der körperlichen Auflösung scheint darin zu liegen, „an gestern zu denken“. Dieses Denken führt dazu, dass eine weitere Identität Artemios vor seinen Augen zerfließt.

Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble. Ayer Artemio Cruz, el que sólo vivió algunos días antes de morir ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer... (12ff.)

Sieht man die nun dargestellte Szene in einem Zusammenhang mit der Episode um Regina, wird die von Lacan und Winnicott charakterisierte Bedeutung des Spiegelstadiums für die Subjektgenese deutlich. In der „1913: 4. Dezember“ betitelten Episode wird ein die Erzählung strukturierendes traumatisches Ereignis referiert, das erst abschließend in dem Abschnitt über die Ereignisse in Cocuya, die Artemio im Alter von 13 Jahren erlebt, vollständig durchgearbeitet wird.

Die sexuell ausgerichtete Beziehung zu Regina und ihre Ermordung durch (väterlich besetzte) Regierungstruppen stehen in einem hinsichtlich des Unbewussten des Textes grundlegenden Zusammenhang. Die Attribuierung Reginas erlaubt es, ihre Nähe zur Idylle in Cocuya zu erkennen und in ihr eine Imago eines idealen Containers im Sinne Bions zu verstehen. In Verbindung mit der phantasmatischen Kriegsszene, die Artemio in einer an das Kapitel *Im Schnee* aus dem *Zauberberg* erinnernden Situation zeigt und der in diesem Kampf zugezogenen

¹⁹ „Como un odre vacío y arrugado. Te temblará la barbilla, te olerá mal la boca, te olerán mal las axilas, te apestará todo entre las piernas. Estarás tirado allí, sin bañar, sin afeitarse: serás un depósito de sudores nervios irritados y funciones fisiológicas inconscientes.“ (14f.)

Verwundung durch die Regierungstruppen kann das gesamte Kapitel auch als Ausprägung einer Kastrationsphantasie verstanden werden. Das Phantasma der Kastration wird gleichwohl im Text spezifisch modifiziert, verliert aber nichts von seiner strukturierenden Funktion.

Regina zieht Artemio im Revolutionskrieg nach, ihre Zusammenkünfte hängen ab von den jeweiligen Aufhalten der Truppen. Der Erzähler vermeidet die direkte Rede. Es wird in der Episode, die die intime Zwiesprache von Artemio und Regina während ihrer sexuellen Kontakte wiedergibt, nicht deutlich, wem welche Aussage zuzuordnen ist und inwieweit die Phantasie Artemios die dargestellte Realität der Szene, d.h. das Aussehen und Verhalten Reginas, überzeichnet. Ihr Charakter bleibt ebenso undeutlich und offen wie die Umstände ihrer ersten Begegnung.

Das Kapitel beginnt mit der Stunde vor der Dämmerung („Vivían dentro de este cristal negro: la madrugada aún estaba lejos. El mosquitero no pesaba y los aislaba de todo lo que quedaba fuera de los dos cuerpos.“, S.63). Beide Körper sind in der Dunkelheit isoliert („No bastaba la oscuridad. Los ojos largos de Regina brillaban, entreabiertos, como una cicatriz negra y luminosa.“, S.63). Die „Frau“, wie es heißt, strömt einen „feuchten, weichen Meereshauch“ aus („Y más cerca, el tufo marino de la mujer humedecida y blanda.“, S.64). An anderer Stelle ist von einer „niña erguida“ (65) die Rede.

Regina verfügt über kein eindeutiges Alter. Sprache ist aus dieser Zusammenkunft ausgespart („Sin lengua y sin ojos: sólo la carne muda, abandonada a su propio placer.“, S.64). Es ist dies im Grunde genommen eine treffende Beschreibung des neugeborenen Kindes und seiner bereits von Freud aufgezeigten Kommunikation. Von den wenigen zwischen beiden gewechselten Sätzen sind die ersten inhaltlich bereits entscheidend. Regina verspricht dem Städteeroberer Artemio, dass sie ihm folgen werde. Regina werde in jede Stadt schlüpfen, bevor diese erobert wird: „Me colaré a cada pueblo antes de que lo tomen. [...] Cuando entres al pueblo, ya estaré allí.“ (64) Wenn wir die Motivik des Krieges als Spiegelung einer inneren Objektwelt verstehen, wird hier eine entscheidende Motivation Artemios deutlich.

Regina wird fortwährend mit Fruchtbarkeit und weiteren primärnarzisstischen Elementen in Verbindung gebracht. Artemio hat Regina an der Küste „kennen und lieben gelernt“, „a las costas de Sinaloa donde lo conoció y se dejó querer“ (66), und zwar an einem bezeichnenden Ort. Auch hier sehen wir eine Spiegelszene:

“ – ¿Te acuerdas de aquella roca que se metía al mar como un barco de piedra? Allí ha de estar todavía.

“ – Allí te conocí. ¿Ibas mucho a ese lugar?

“ – Todas las tardes. Se forma una laguna entre las rocas y uno puede mirarse en el agua blanca. Allí me miraba y un día apareció tu cara junto a la mía. De noche, las estrellas se reflejaban en el mar. De día, se veía al sol arder.

“ – No sabía qué hacer esa tarde. Veníamos peleando y de repente aquello se hundió, los pelones se rindieron y uno ya estaba acostumbrado a otra vida. Entonces me empecé a acordar de las demás cosas y te encontré sentada sobre esa roca. Con las piernas mojadas.

“ – Yo también lo quería. Apareciste a mi lado, en mi lado, reflejado en el mismo mar. [...]“ (66)

“ – [...] Sólo vi tus ojos reflejados en el agua y entonces ya no pude ver mi reflejo sin el tuyo a mi lado.“ (69)

Ein früher Verweis auf das „Steinschiff“, in dem Artemio in einer späteren, visionären Szene, einen ganzen Kontinent versenken wird. Artemio und Regina haben sich nebeneinander stehend in einer Lagune „im gleichen Wasser gespiegelt“. Diese Szene eines vollkommenen „mirroring“ findet ihre gebrochene Entsprechung in der oben behandelten Spiegelung in Catalinas Geldbörse.

An anderer Stelle heißt es, Regina blicke in den Bach „como si esperara encontrar, otra vez, el reflejo de su ficción“ (71). Regina und Artemio erfahren die von Lacan beschriebene wechselseitige Bestätigung und Idealisierung im Spiegelblick. Ist die Sprache anfangs aus der Zusammenkunft ausgeschlossen, so wird sie nun von beiden neu erfunden:

[...] reducidos al encuentro del mundo, a la semilla de la razón, a las dos voces que nombran en silencio, [...] hasta darse cuenta de que todo ha sucedido al mismo tiempo, sin que uno haya podido contemplar al otro porque ambos eran la misma cosa y decían las mismas palabras. [...] “-No termina nunca; cómo dura; cómo me llenas.“ (67ff.)

Die Idylle wird unterbrochen durch die Mitteilung, dass Bundestruppen eine Gegenoffensive auf die Nachhut der Aufständischen, zu denen Artemio gehört, eröffnet haben. Cruz erhält den Befehl, sich mit seinen Truppen nach Norden zu orientieren. Auch Regina entstammt einem im Text nicht näher beschriebenen „Norden“.

Die Beschreibung des nun folgenden Kampfes zwischen Bundestruppen und Aufständischen, das gesamte Arrangement der Auseinandersetzung und die zwischen geträumter Erinnerung und Einschüben des aktuellen Kampfgeschehens oszillierende Konstruktion der Erzählung sind auffällig. Der Krieg bzw. die Verletzungen, gar das Risiko für die eigene Person werden von Artemio in einer Art Trance nicht wahrgenommen. Das ihn umgebende Geschehen besitzt keine Realität:

Nunca comprendió por qué, al tocar los cascos de su caballo el primer terreno llano, bajó la cabeza y perdió la noción de la tarea concreta que le había sido encomendada. La presencia de sus hombres se desvaneció, junto con el sentimiento firme de alcanzar un objetivo y en su lugar apareció esa ternura, ese plañir interno por algo perdido, ese deseo de regresar y olvidarlo todo entre los brazos de Regina. Era como si la esfera inflamada del sol hubiese vencido la presencia cercana de la caballería y el rumor lejano de la cañonada: en vez de ese mundo real otro, soñado, en el que sólo él y su amor tenían derecho a la vida y razón para salvarla. (73)

„Ese plañir por algo perdido, ese deseo de regresar y olvidarlo todo“. Artemio erträumt anstelle einer realen Welt eine andere, in der „nur er und Regina ein Recht auf Leben und Rettung besaßen.“ Artemios plötzliche Rede von „nur einem Mann“, der Regina besitze, fällt ebenso auf, wie der Vorgang, dass Artemio sich in Regina ausschließlich selbst betrachtet. Die von Segal beschriebene Verzeichnung von Ich und Nicht-Ich ist deutlich zu erkennen:

La contempló de nuevo, deseando besarla, temiendo despertarla, seguro de que contemplándola ya la hacía suya: sólo un hombre es dueño – pensó – de todas las imágenes secretas de Regina y ese hombre la posee y jamás renunciará a ella. Al contemplarla, se contemplaba a sí mismo. [...] todo lo que es, todo su amor, está hundido en la carne de esa mujer que los contiene a los dos. (73ff.)

Regina umschließt „die ganze Wirklichkeit, sie beide“. Als Artemio zu Regina umkehren will, stürzt er infolge eines Granatenangriffes zu Boden. Im entstehenden Getümmel gelingt es ihm, auf ein herrenloses Pferd aufzuspringen und sich von diesem zu einem entfernten Wäldchen tragen zu lassen. Artemio bleibt auf dieser Insel inmitten des Gefechts weiterhin von Kampflärm umgeben, doch liegt zwischen beiden Punkten eine „unbestimmte Entfernung“:

Le rodeaban todos los rumores confusos de la batalla, pero entre la cercanía y el rumor que llegaba a sus oídos, se interpuso una distancia insalvable: aquí, la leve agitación de las ramas, los movimientos escabullidos de las lagartijas, se escuchaban minuciosamente. (74)

Artemio hat sich als Offizier von seiner Truppe getrennt. Fern vom Kampfgeschehen empfindet er in relativer Sicherheit ein „wohliges Gefühl“ (75). Artemio vernimmt plötzlich ein Wimmern in seiner Nähe. Ein verletzter Soldat mit einem zerschmetterten Arm wirft sich an ihn:

Sintió el brazo destruido sobre su espalda, manchándola y escurriendo una sangre azorada. Trató de apartar el rostro torcido de dolor; pómulos altos, boca abierta, ojos cerrados, bigote y barba revueltos, cortos, como los suyos. Si tuviese los ojos verdes, sería su gemelo... (75)

Der verletzte Soldat ist ein „Zwillingsbruder“. Die grünen Augen, der Bart gleicher Länge, das schmerzverzerrte Gesicht führen zum Wunsch, das Gesicht dieses jungen Mannes, das dem Artemios ähnelt, wegzudrehen und den verletzten Körper nicht ansehen zu müssen. Angesichts der dem seinem ähnlichen Körper zugefügten Verletzung schreckt Artemio zurück. Er bleibt nicht bei dem verletzten Soldaten, löst sich von dem an ihn geklammerten Körper, lässt diesen zu Boden fallen und geht tiefer in das Gehölz.

Artemio findet einen idyllischen Ort, einen *locus amoenus* (Curtius). Die Quelle und das dichte Gehölz verweisen auf Leben und Wachstum, ganz im Gegensatz zu der Verletzung und der von Artemio empfundenen Todesnähe. Artemio kniet nieder, entkleidet und wäscht sich. Es gelingt dem Protagonisten nicht, sich zu spiegeln:

El burbujeo lo impidió: quiso mirarse reflejado en el ojo de agua. Ese cuerpo no era de él: Regina le había dado otra posesión: lo había reclamado con cada caricia. No era de él. Era más de ella. Salvarlo para ella. Ya no vivían solos y aislados; ya habían roto los muros de la **separación** [Hervorhebung von mir, T.K.]; ya eran dos y uno solo, para siempre. (76)

Artemio verlässt den Ort und befindet sich erneut im Kriegsgewirr. Inmitten von Staubwolken erkennt Artemio nur umrisshaft einen schreienden und säbelschwingenden Reiter:

[...] ... ese jinete que grita y agita un fierro blanco...[...] esa polvareda cada vez más cercana... ese sol cada minuto más proximo a la cabeza aturdida... esa espada que le roza la frente... esa cabalgata que pasa a su lado y lo arroja al suelo... Se levantó acariciando la herida de la frente. Debía ganar el bosque de nuevo: era lo único seguro. Se tambaleó. El sol derritió la mirada y esfumó en costras el horizonte, la pradera seca, la línea de montañas. (77)

Artemio wird an der Stirn getroffen und versucht blutend zum Dickicht zurückzugelangen. Als er sich selbst notdürftig versorgt, erscheint neben ihm ein Aufständischer, der den von Artemio zuvor zurückgelassenen Körper auf den Schultern trägt. Der „Zwillingsbruder“, ein Teil von Artemio, ist zwischenzeitlich gestorben. Dieser Tod steht in unmittelbarer Beziehung zu der zuvor erfolgten Verletzung, die auch als eine Artemio zugefügte verstanden werden kann. Daher ist die Szene lesbar als Kastration und die Zerstörung eines, psychisch gesehen, frühen Ichs. Der im Text von Bundestruppen ausgehende Säbelangriff, die Verletzung Artemios und der Tod des Zwillings, des Doppelgängers, und insbesondere die Art der Verletzung – die Zerschmetterung eines, ich bin versucht zu sagen, (Schreib-)Armes²⁰, – bilden einen engen Zusammenhang.

²⁰ In der Schlusszene von *Terra Nostra* wächst dem Protagonisten bei seiner Metamorphose zum Androgyn ein Arm. Man könnte sagen: aus der Anverwandlung der Attribute einer mütterlichen Figur (Celestina), überwindet der Protagonist die Differenz. Ich bin der Überzeugung, dass der Autor dieses textgeschichtlich gesehen frühe Trauma erst in *Terra Nostra* korrigiert.

Unter Schock stehend, wird Artemio von Major Gavilán aufgefunden und zurück zum Dorf begleitet. Oberhalb des Dorfes stehend sieht Artemio, dass während seiner Abwesenheit das mütterlich besetzte Dorf von nicht näher zu identifizierenden Bundestruppen geplündert wurde. Wahllos wurden Teile der Zivilbevölkerung hingerichtet, unter ihnen Regina. Artemio sieht das vertraute weiße Haus. Die Fenster sind geschlossen. Der Krieg ist mit unglaublicher Brutalität in die Idylle eingebrochen:

El dedo del joven teniente Aparicio recorrió el montón de árboles cercanos a la barranca: las sogas de henequén, mal hechas, crudas, arrancaban, todavía, sangre a los cuellos; pero los ojos abiertos, las lenguas moradas, los cuerpos inánimes apenas mecidos por el viento que soplaba de la sierra, estaban muertos. A la altura de las miradas – perdidas unas, enfurecidas otras, la mayoría dulces, incomprensivas, llenas de un dolor quieto – sólo los huaraches enlodados, los pies desnudos de un niño, las zapatillas negras de una mujer. Él descendió del caballo. Se acercó. Abrazó la falda almidonada de Regina con un grito roto, flemoso: con su primer llanto de hombre. (81)

Artemio weint die „ersten Tränen“ des Mannes. Er fiebert in seinem Krankenzimmer.

Estaba allí como nunca lo había estado en realidad, más viva que nunca en la cabeza afiebrada del joven: mas ella, más suya, ahora que la recordaba. [...] Acaso bastaría imaginarla para tenerla siempre a su lado. Quién sabe si el recuerdo puede realmente prolongar las cosas, entrelazar las piernas, abrir las ventanas a la madrugada, peinar el cabello y resucitar los olores, los ruidos, el tacto. Se incorporó. (81)

Nachdem Artemio von einem Wachposten erfahren hat, dass die feindlichen Truppen sich auf der „anderen Seite des Flusses“ verschanzt haben, nimmt Artemio Rache. Er greift eine Fackel, besteigt sein Pferd, „ya no era el caballo del hombre herido, del hombre dudoso que esa tarde atravesó la montaña“ (84), sondern „tan furioso y veloz como su jinete“ („ebenso wild und gewaltig wie sein Reiter“) und reitet zur Brücke über den Fluss. In wahnsinniger Rage reitet Artemio mitten in das feindliche Pueblo, schießt in die Menge der dort verschanzten Soldaten.

Mit einer Stimme des „Schmerzes und des Begehrens“ („voz del dolor y del deseo“) zerstört Artemio allein das feindliche Lager. Die darauf in das zerstörte Lager reitenden Truppen Artemios „no encuentra ni a los federales ni al teniente, el que cabalga hacia el sur, con la tea en alto, con los ojos incendiados de su caballo: hacia el sur, con el hilo entre las manos, hacia el sur.“ (85)

Der implizit in der Kastrationsphantasie beschriebene Eintritt in die sprachliche Ordnung wird als traumatisch erfahren. Die Episode ist nicht nur eine Racheszene, sondern benennt auf höchstem Niveau einen Eintritt in die symbolische Ordnung. Sie vermittelt den Konflikt, der diesem Eintritt zugrunde liegt und der vom Kind als Kastrationserfahrung verstanden wird. Die gegensätzliche Bewegung zum Trennenden der Sprache, die das Subjekt der mütterlichen *chora* (Kristeva)²¹ entfremdet und es auf der „Ebene des Anderen“ (vgl. Widmer 1997, S.37) erscheinen lässt, bildet das Imaginäre mit dem Spiegelstadium als seinem Vorzeichen.

Die im Text ausgeprägte Blickmetaphorik ermöglicht es, die von Lacan in seinem Aufsatz über das Spiegelstadium entworfene Situation mit dem Phänomen der Aggressivität in Beziehung zu setzen. Die geschlossenen Fenster, ein Bild, das im Roman wiederholt in entscheidenden Schilderungen körperlicher Dissoziation erscheint, hängen mit Reginas Tod zusammen. Die bei seiner Rückkunft angesichts seiner körperlichen Defizienz vor Artemio „geschlossenen Fenster“

²¹ Zum Begriff der „semiotischen Chora“ vgl. Kristeva (1978, S.36 f.)

spiegeln eben dieses defizitäre Selbst. Daher der spätere wiederholte Wunsch, dieser Rückspiegelung auszuweichen.

Die geschlossenen Fenster verweisen auf ein nicht erfolgtes Containment: Die Imago der Regina nimmt das verletzte Kind nicht an. Eine Rückkehr ist dem kastrierten Artemio unmöglich. Das Stadium der „mütterlichen chora“ (Kristeva) ist im Tod des „Zwillings“ und durch den Verlust seines Arms verloren. Unschwer ist der tief greifende, im Verlauf des Textes wiederholte ödipale Kernkonflikt auszumachen.

2.2.1 Die Bedeutung des Spiegelstadiums in der Subjektgenese

Einer angemessenen Interpretation der Szene dient jener Text über das Spiegelstadium, der den entscheidenden Akzent für Lacans spätere strukturelle Differenzierung zwischen dem Imaginären, dem Symbolischen und dem Realen gibt. Lacan weist dem Narzissmus im Spiegelstadium als dem Paradigma des Imaginären wiederholt die Aggressivität zu, ein Gedanke, der später von Rosenfeld in seinem Begriff des „negativen Narzissmus“ aufgenommen wird (vgl. Rosenfeld 1971). Im Spiegelbild zeigt sich ein anderer, der dem Betrachter sein Bild zurückwirft. Soll die Illusion aufrechterhalten werden, dass dieses Bild dem Betrachter vollständig zugehöre und der Betrachter identisch sei mit seinem Bilde, so muss dieser seinem Gegenüber im Spiegel fortwährend dessen Platz streitig machen.

Lacans Subjekttheorie nimmt als eine genetische von der Relation des Subjekts zu seiner Körperlichkeit ihren Ausgang und benennt diese Relation in der Nachfolge Freuds als eine Identifikation mit einer Imago. Diese Wechselbeziehung bildet im Denken Lacans die grundlegende psychische Relation (vgl. Lang 1993, S.47). Solange das Subjekt im Imaginären gesetzt ist, befindet es sich in einer permanenten, unauflösbaren und aggressiven Spannung. Konsequenter stellt Lacan in „L'agressivité en psychanalyse“ die Aggressivität als das Charakteristikum des Narzissmus vor, was in der Bezeichnung der Aggressivität als notwendigem Korrelat der narzisstischen Identifikation zum Ausdruck kommt (vgl. 1948, S.375). Nicht die fehlende Identität zwischen dem Subjekt und seinem Bild weckt die Aggressivität, sondern ausschließlich der lockende Schein einer augenscheinlich vollkommenen Ähnlichkeit. Dort, wo das Gegenüber als das Bild seiner selbst dem Betrachter vollkommen ähnlich scheint, wird spürbar, dass eine letztliche Distanz nicht aufhebbar ist. Das Subjekt bleibt in der imaginären Spiegelbeziehung befangen:

Il est frustration non d'un désir du sujet, mais d'un objet où son désir est aliéné et qui, tant plus il s'élabore, tant plus s'approfondit pour le sujet l'aliénation de sa jouissance. Frustration au second degré, donc, et telle que le sujet en ramènerait-il la forme en son discours jusqu'à l'image passivante par où le sujet se fait objet dans la parade du miroir, il ne saurait s'en satisfaire puisqu'à atteindre même en cette image sa plus parfaite ressemblance, ce serait encore la jouissance de l'autre qu'il y ferait reconnaître. [...] L'agressivité que le sujet éprouvera ici n'a rien à faire avec l'agressivité animale du désir frustré. Cette référence dont on se contente, en masque une autre moins agréable pour tous et pour chacun: l'agressivité de l'esclave qui répond à la frustration de son travail par un désir de mort. (Lacan 1956, S.95)

Lacan beschreibt das auf der Spiegelstufe erfolgende Drama als eine ebenso ursprüngliche wie unumgängliche Entfremdung des Ich im anderen, die zugleich eine tödliche Rivalität evoziert:

Das menschliche Subjekt ist ursprünglich vermittelt über den Weg der Rivalität, durch die Überreizung der Beziehung zum Rivalen, durch ein Verhältnis des Prestiges und der Prästation. Schon das ist eine Beziehung

von der Ordnung der Entfremdung, da das Subjekt sich als Ich zunächst im Rivalen erfasst. (Lacan 1978, S.225)

Die Bildung einer einheitlichen Gestalt siedelt Lacan im Spiegelstadium an, einem Stadium, das grundsätzlich der depressiven Position nach Melanie Klein ähnelt, in der analog die Gestalt der Mutter vom Kind als eine Ganzheit wahrgenommen wird.²² Das Bild im Spiegel figuriert ebenso als einheitstiftende Gestalt wie als prägende Imago. Diese ist mehr als nur ein chronologisch erstes, primäres Bild. Sie ist als „matrice symbolique“ primordial und grundlegend für alle folgenden Identifikationen.²³

Die Aggressivität situiert sich am Übergang von der primär-narzisstischen zur sekundär-ödipalen Identifikation. Das Spiegelbild bleibt per se ein anderes, das sich nie ganz zu eigen machen, nie ganz einverleiben lässt. Solcherart provoziert die Vollständigkeit die Aggressivität. Die scheinbar duale Beziehung zwischen Kind und Spiegelbild, Ich und Ideal-Ich, erweist sich als immer schon vermittelt durch die Anwesenheit eines Dritten. Lacans „Schema L“ verdeutlicht, wie das Symbolische logisch dem Imaginären voraufgeht und wie allein das Imaginäre einen Zugang zum Symbolischen erlaubt. Das Symbolische ist nie direkt, gleichsam diesseits des Imaginären zugänglich. Somit ist von einer unauflösbaren und wechselseitigen Abhängigkeit von Imaginärem und Symbolischem zu sprechen.

Erst in der ödipalen Identifizierung, in der Anerkennung des Begehrens durch die symbolische Ordnung, vermag das Subjekt jene für die erste Individuierung konstitutive Aggressivität zu transzendieren und einen Ausweg aus dem Zirkel mörderischer Zerstörung zu finden (vgl. Lacan 1948, S.382). Das symbolische Gesetz entzieht sich jeder vereinzelt, partikularen Aneignung. Daher kann Lacan in der gemeinsamen Teilhabe, in Lacans Terminologie würde man von einer Partizipation der Brüderhorde am Gesetz sprechen, ein Transzendieren der für die primär-narzisstische Identifikation eigentümlichen Aggressivität erkennen.

Es ist für mich entscheidend, dass Lacan dieses Transzendieren der Aggressivität im Gegensatz zu Freud am Ausgang des Ödipuskomplexes verortet. Freud zufolge bleiben die aggressiven Regungen dem Vater gegenüber in der intrapsychischen Beziehung von Über-Ich und Ich unvermindert wirksam, nämlich in der Beziehung des introjizierten väterlichen Gesetzes zum Ich. Freud spricht von einer Rückwendung der Aggression nach innen, von einer Wendung gegen das Ich.

Lacan sieht die Bedrohung bereits in der narzisstischen Spiegelung selbst aufkommen und nimmt eine von Beginn an wirksame aggressive Spannung als notwendiges Korrelat der narzisstischen Struktur an.²⁴ Aber eben der Phantasie des zerstückelten Körpers trägt Lacan im

²² Lacan selbst ordnet das Spiegelstadium der depressiven Position bei Klein zu: „Dies Der-eine-oder-der-andere, das ist die depressive Wiederkehr der zweiten Phase bei Melanie Klein; es ist die Figur des hegelschen Mords.“ (1980, S.13)

²³ Die Metapher der symbolischen Matrix evoziert bereits die Mutter. Auch finden sich zwei weitere Metaphern in Lacans Text, „prégnance“ und „gros/grosse“. Die Gestalt im Spiegel ist trüchtig, als eine Matrix geht sie mit allen folgenden psychischen Formationen „schwanger“. Es zeigt sich, dass die Gestalt der Mutter, die bei Lacan aus der manifesten Beschreibung des Spiegelszenarios ausgespart wird, im Latenten wiederkehrt, in der Metaphorik des Textes. Wo die Mutter zu einer dünnen Stütze erstarrt, geht an ihrer Stelle die Matrix des Spiegelbildes schwanger und das Spiegelbild wird selbst zu einer Mutter.

²⁴ „Imago salutare“: in der Doppelbedeutung des Wortes „salutaire“, welches hier ebenso die freudige Begrüßung, den jubelnden Salut des Kindes angesichts seines Bildes meint wie auch und vor allem das Heilsame

Konzept des Spiegelstadiums Rechnung. Denn für Lacan ist es die Spiegelstufe, die rückwirkend die Phantasie des zerstückelten Körpers auftauchen lässt. Eine solche dialektische Beziehung lässt sich in der psychoanalytischen Behandlung beobachten, in der die Zerstückelungsangst erscheint, „wenn die narzisstische Identifizierung verloren geht, und umgekehrt“ (Laplanche/Pontalis 1996, S.476). Hier zeigt sich die Nähe von Lacan zur kleinianischen Objektbeziehungstheorie, denn diese unaufhebbare dialektische Beziehung entspricht exakt dem von Bion beschriebenen Gleichgewicht $ps \leftrightarrow d$.

Die Perzeption des eigenen Körperbildes im Spiegel markiert somit einen entscheidenden Fortschritt in der kindlichen Wahrnehmung. Das anfängliche Chaos, wo einzelne Körperteile das darstellen, was später als Bilder des „zerstückelten Körpers“ (vgl. Lacan 1949, S.453) die Ganzheit der Gestalt bedroht, ist zugunsten dieser Vereinheitlichung aber nur scheinbar überwunden. Das Bild des zerstückelten Körpers tritt auf, wenn die Analyse zur archaischen Problematik der Ich-Bildung vorstößt bzw. dann, wenn sie sich intensiv mit latenten, hypochondrisch-narzisstischen Tendenzen auseinandersetzt.

Diese Fragmente des Körpers erscheinen phantasmatisch in spezifischen Situationen als Hinweise auf bedeutsame psychische Prozesse wieder, bei starker Regression bzw. bei aggressiver Desintegration.²⁵ Mit der Perzeption des Körperbildes erlangt das Kind einen Halt, der es vor Desintegration schützt, der aber fortwährend erneuert werden muss. Das Bild im Spiegel erscheint dem Kind als integrierende Gestalt, als ideale Einheit, die ambivalent ist: einerseits bindet sie die Spaltung, andererseits provoziert sie aggressive Regungen.

Jacques Lacan entwickelt sein Konzept der Spiegelstufe vor dem Hintergrund einer generellen Hilflosigkeit des Säuglings als einer objektiven Gegebenheit. Der Säugling ist aufgrund seiner motorischen Hilflosigkeit unfähig zu einer spezifischen Aktion, die seine innere Spannung beenden kann. Er ist somit zur Befriedigung seiner Bedürfnisse vollständig auf fremde Hilfe (vgl. Freud 1926, S.200). Diese Situation führt zu einem Zuwachs der Bedürfnisspannung und einer damit verbundenen Unlust, die der psychische Apparat nicht zu bewältigen vermag (vgl. Laplanche/Pontalis 1996, S.175).

Von dieser psychischen Hilflosigkeit her lässt sich der ursprüngliche Wert des Befriedigungserlebnisses, sowie dessen halluzinatorische Reproduktion in der Phantasie und die Differenzierung zwischen Primär- und Sekundärvorgang verstehen. Die Hilflosigkeit des jungen Menschen korreliert mit einer vollständigen Abhängigkeit von der Mutter, die als omnipotente Befriedigungsquelle idealisiert wird. Bereits hier ist erkennbar, dass die frühkindliche Erfahrung der Hilflosigkeit entscheidend die psychische Struktur prägt, da diese sich ausschließlich durch die Beziehung zum anderen ausarbeitet und konstituiert.

Bereits Freud weist im Rahmen seiner Angsttheorie die Hilflosigkeit als Vorbild der angsterzeugenden traumatischen Situation aus. In den „inneren Gefahren“ (Freud 1926, S.200)

dieses Bildes selbst, sofern es als eine Ganzheit, als Gestalt von den bedrohlichen Phantasien des zerstückelten Körpers zu erlösen verspricht.

²⁵ Lacan entwickelt diese These aus der Analyse der Bilder von Bosch. Die Körperteile können als Bilder auch im kreativen Prozess erscheinen, der gewissermaßen der Analyse ähnelt. Felipe, der Protagonist in *Terra Nostra*, begegnet im Zustand zunehmender Desintegration ein Gegenkönig aus Teilen seiner Vorfahren. Hierbei ist bereits die grundlegende Bewegung des kreativen Prozesses zu erkennen, nämlich die Bedrohung der Integrität durch Regression auf diese dissoziierte Stufe symbolisch einzubinden.

zeigt sich die Gemeinsamkeit eines Verlusts oder einer Trennung, die eine progressive Erhöhung der Spannung so lange nach sich zieht, bis das Subjekt sich schließlich als unfähig erweist, die Erregungen zu beherrschen und sich von ihnen überwältigt fühlt.

Das von Lacan entwickelte Konzept des Spiegelstadiums fußt auf dieser Defizienz des Organischen. Die Tatsache der Hilflosigkeit erweist sich als Bruch, der die imaginäre Konstitution des Subjekts initiiert. Das fundamentale Konzept des Spiegelstadiums beansprucht daher einen zentralen Ort in Lacans Lehre und soll im Folgenden insbesondere in seiner Bedeutung für die Entwicklung der Kreativität eingehend bestimmt werden.

Die Spiegelstufe ist nach Lacan eine entscheidende Konstituierungsphase des menschlichen Subjekts. Der hilflose, d.h. in seiner Motorik defiziente und der Nahrungszufuhr bedürftige Säugling nimmt sein Spiegelbild wahr und antizipiert auf diesem Wege imaginär das Ergreifen und die Beherrschung seiner körperlichen Einheit. Lacan betont insbesondere das triumphierende Aufsteigen des Bildes und die diesen Vorgang begleitende jubelnde Mimik sowie das spielerische Wohlgefallen bei der Kontrolle der spiegelbildlichen Identifizierung. Das vom Kind entworfene imaginäre Bild von der Gestalt seines Körpers ist für seine weitere Entwicklung bedeutsam. Die sich durch Identifizierung mit dem Bild des Ähnlichen als einer vollständigen Gestalt vollziehende imaginäre Vereinheitlichung initiiert einen Prozess, ein Drama, wie Lacan sagt, das sich zwischen Defizienz und Antizipation abzeichnet.

[...] le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation, – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du moi. (1949, S.453)

Vor dem Hintergrund körperlicher Defizienz antizipiert das Kind eine somatische Einheit, eine sichtbar gewordene Gestalt des eigenen Körpers. Es identifiziert sich mit dieser Figur und wird seiner als der im Spiegel repräsentierten einheitlichen Gestalt inne. Lacan bezeichnet die „jubilatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege“, als „exemplarische Situation“ für die Manifestation der „symbolischen Matrix“, in der sich das Ich in eine erste Gestalt entwirft (1949, S.450).

Die lediglich antizipierte, nicht jedoch manifeste Einheit, die in der Bespiegelung vorstellig wird, lässt das Spiegelstadium zu einem spannungsgeladenen Drama werden, das ein fortwährend nicht zu befriedigendes Begehren evoziert. Das Subjekt kann sich nur verkennen und sich allein eines Bildes vergewissern. Aus diesem Spiel zwischen Körper und imaginierte Leiblichkeit entwirft das Subjekt sein Ich als psychische Einheit und entwickelt Phantasien, die sich um das Ich und den Körper zentrieren. Die Imago eines unversehrten, einheitlichen und autonomen eigenen Körpers erscheint gegen den von Freud aufgezeigten realen Hintergrund der Hilflosigkeit, der von Lacan betonten „ursprünglichen Zwietracht“ („Discorde primordiale“, 1949, S.452), von der die organische und motorische Defizienz nur äußere Anzeichen sind.

2.3 „Schweigender Zorn“: die Zerstörung der kindlichen Welt

Im Mittelpunkt des „1903: 18. Enero“ betitelten Romanabschnitts stehen der 13jährige Artemio und der Verlust einer kindlichen Idylle. Der Autor vereint in diesem äußerst wichtigen Kapitel die im Text verstreuten Hinweise auf die illegitime Herkunft Artemios. Die Signifikanten Kindheit, Illegitimität, Zerstörung der kindlichen Welt, Aufbruch, konzentrieren sich um Artemio und das geschilderte Geschehen. Es ist nicht zufällig, dass Artemio die „ersten Schatten der Pubertät“ („las primeras sombras de la pubertad“, S.280) zeigt. Das Alter Artemios lässt auf eine sich ankündigende ödipale Konstellation schließen.

1867 folgt der Plantagenbesitzer Irineo Menchaca Santa Anna bei dessen verzweifelter Versuch, an die Macht zu gelangen. Menchaca verliert Leben und Besitz. Seine Witwe Ludivina erkrankt daraufhin an einer katatonen Depression und verschließt sich vor der Welt. Vor diesem Hintergrund des Verfalls und Zusammenbruchs wächst Artemio auf.

„Antes [...] cuando la tierra era grande [...]“ (280). Die Hazienda, von der Lunero hier spricht, ist der Geburtsort des unehelichen Kindes Artemio, Ergebnis einer Vergewaltigung einer Sklavin durch den Sohn des Grundherrn. Es handelt sich bei der einst wohlhabenden Tabakplantage, die nun dem Verfall preisgegeben ist, um ein indirektes Erbe:

Ahora, todo andaba cerca y en la hacienda angostada por los agiotistas y los enemigos políticos del antiguo amo muerto, sólo quedaban la casa sin vidrios y la choza de Lunero; y en aquella sólo suspiraba el recuerdo de los criados, mantenido por la flaca Baracoa que seguía cuidando a la abuela encerrada en el cuarto azul del fondo; en ésta sólo vivían Lunero y el niño y ellos eran los únicos trabajadores. (281)

Es ist dies genau jene Hazienda, die Artemio als reicher Industrieller aufbauen und bewohnen wird. Bereits hier erklärt sich die spätere Einnahme des väterlichen Ortes in der Episode um Don Gamaliel und dessen Tochter Catalina. Der Leser erfährt, dass Artemio und Lunero eine innige Beziehung verbindet. Beide erhalten durch ihre Arbeit die Reste der Hazienda und versorgen die letzten Repräsentanten einer untergegangenen väterlichen Welt, die den einstigen Reichtum und Wohlstand nur erahnen lässt.

No hablaban. Pero el mulato y el niño sentían esa misma gratitud alegre de estar juntos que nunca dirían, que nunca, siquiera, expresarían en una sonrisa común, porque estaban allí no para decir o sonreír, sino para comer y dormir juntos y juntos salir cada madrugada, sin excepción silenciosa, cargada de humedad tropical y juntos cumplir las labores necesarias para ir pasando los días y entregarle a la india Baracoa las piezas que cada sábado compraban la comida de la abuela y las damajuanas del señor Pedrito. (281)

Artemio ist der illegitime Sohn von Atanasio, dem Sohn des Gutsherrn. Die Sklavin Isabel, Artemios Mutter, wird unmittelbar nach der Geburt durch Atanasio vom Gut vertrieben. Es fällt Lunero zu, alle mütterlichen Eigenschaften anzunehmen und Artemio weitreichend die mütterliche Fürsorge zu geben. Aber auch als die Hazienda zusehends verfällt, dies besonders nach Atanasios Tod, bleibt Artemios Kindheit unberührt von äußeren Einflüssen. Die spätere Rückkehr nach Cocuya kündigt sich als der Versuch an, die der Mutter zugefügten Verletzungen rückgängig zu machen.

Artemio lebt mit Lunero in einer Hütte am Fluss – der gleiche Fluss, den Artemio und Lorenzo viele Jahre später reitend überqueren werden. Natürlich steht der Topos für Fruchtbarkeit, Wiedergeburt und das primäre Objekt. In dieser geschlossenen, intimen Welt entfaltet sich eine idyllische Existenz. Artemio scheint mit der ihn umgebenden Welt vollständig eins zu werden.

Sein Körper ist von der ständigen Interaktion mit den natürlichen Elementen geprägt. Seine Brust ist vom Schwimmen geformt, sein Haar, wie es heißt, „vom Fluss gekämmt.“ Artemios Arme haben die „Farbe grüner Früchte“ (vgl. S.283).

Die Kommunikation zwischen Lunero und Artemio bedarf keiner Worte. Ihre Existenz am Fluss wird von elementaren natürlichen Rhythmen geprägt, die keine Sprache zulassen. In dieser Idylle gibt es noch keine Unterscheidung zwischen Selbst und anderem, eine Teilung, die die Sprache zwar überbrücken hilft, von welcher sie aber auch Zeugnis ist. Auch gibt es keine Trennung zwischen innerem Selbst und seiner Externalisierung durch Aktivitäten, denn der Erzähler weist darauf hin, dass Arbeit in einem herkömmlichen Sinne kein fester Bestandteil von Artemios und Luneros Leben sei. Eher ist die Ausübung ihrer täglichen Aufgaben fester Bestandteil des natürlichen Zeitlaufs.

Wenn der Autor die friedvollen Rhythmen der Kindheit Artemios berichtet, präsentiert der Roman eine ausgeprägte und eloquente Vision einer paradiesischen Existenz. Auch die Nähe zum Meer ist für die Erklärung der Szene wichtig. Auf der Ebene des Textes besitzt die gemeinsame Arbeit Artemios und Luneros an den von ihnen hergestellten Kanus für die grundsätzliche Problematik des Romans eine entscheidende Relevanz. Lunero fragt Artemio, ob er sich in der Lage sehe, ein Kanu zu bauen. Die Frage spielt auf den drohenden Fortgang Luneros an: „Niño Cruz, ¿crees que ya sabes hacer las canoas?“ (283). Dieser Frage folgen erneut Signifikanten der Fruchtbarkeit, hier in Gestalt einer detaillierten Beschreibung der feuchten Farne, des Flusses und des Flussrandes. Artemio ist ein Sohn des Flusses, ein Mutterdelegierter:

Los reflejos verdes del río y los helechos húmedos acentuaban ese corte pálido, huesudo, de la cara. Peinado por el río, el pelo se enriscaba sobre la frente ancha, la nuca oscura. El sol le había dado tonos de cobre pero la raíz era negra. Todo el tono de fruta verde corría por los brazos delgados y el pecho firme, hecho a nadar corriente arriba, con los dientes brillantes en la carcajada del cuerpo refrescado por el río de fondo herbáceo y riberas legamosas. (283)

Artemio bejaht die an ihn gestellte Frage und ist über die Tatsache, dass „Lunero gehen muss“ (283), um auf einer anderen Plantage zu arbeiten, informiert.

– En otro tiempo toda la tierra, hasta la montaña, era de los de aquí. Luego se perdió. El señor abuelo murió. El señor Atanasio fue malherido a traición y todo se fue quedando sin cultivar. O pasó a otros. Sólo quedé yo y me dejaron en paz catorce años. Pero me tenía que llegar la hora. (284)

Lunero erzählt die Geschichte zweier Brüder, die das mütterliche Erbe nicht wahren und die väterliche Position nicht dauerhaft okkupieren konnten. Ist dies nicht exakt die Situation Artemios? Wenn nicht, worin liegt dessen Leistung im Gegensatz zu der Atanasios? Wird nicht auch hier eine Überlegenheit über die väterliche Leistung begehrt bzw. die Geschichte eines Sohnes reflektiert, der aufbrach, dabei umkam, und eines zweiten, der durch seine Feigheit und seinen Verrat sein rechtmäßiges Eigentum unverteidigt lässt?

„Vor dreizehn Jahren“ (284) wurde der Junge in Luneros Obhut gegeben. Die Großmutter, so Lunero, lebte bereits damals – also seit der Geburt von Artemio? – „encerrada en ese cuarto azul con cortinas de encaje y candiles [...] y que jamás se enteraría del crecimiento del muchacho a unos cuantos metros de su locura sellada“ (285), („eingeschlossen in das blaue Zimmer mit den

Spitzenvorhängen und den Leuchtern [...] und bemerkte in ihrer Umnachtung nie etwas von dem Jungen, der nur wenige Meter von ihr entfernt heranwuchs.“ Die Mutterfigur bleibt unerreichbar. Im Text fällt der Geburtstag Artemios mit dem Todestag seines Vaters zusammen. Der Todestag von Atanasio wiederum wird im Text als der Beginn des Untergangs des Anwesens benannt. Die Geburt wird vom Unbewussten mit dem Verlust der Hazienda gleichgesetzt, denn nach Atanasios Tod erhalten die übrigen Großgrundbesitzer freie Hand: „Pasaron los últimos campos tabaqueros a manos del nuevo cacique y a ellos sólo les quedaron estos cercos de ribera y maleza y el viejo casco como una olla vacía y resquebrajada.“ (285)

Er, Lunero, „liebte ihn [Artemio], seit sie seine Schwester Isabel Cruz mit Stöcken vertrieben hatten“ (286). Luneros Vater ist ebenso des Jungen Großvater, wie Señora Ludivinia seine Großmutter ist. Auch Lunero ist das Resultat einer Vergewaltigung einer Sklavin durch den Großgrundbesitzer, den Vater Atanasios. Die Erzählung Luneros endet mit der aufschlussreichen Aussage, dass Señor Pedro, die Indianerin Baracoa und die Großmutter – „esas sombras perdidas del mundo“ (286) – in den Vordergrund rücken werden, ihre Seltsamkeit und Absonderlichkeit real und deutlich werden würden. Von diesem Augenblick an werde der Junge zu denken und zu verstehen beginnen. Der geheimnisvollen Prophezeiung folgt erneut eine Badeszene:

El niño se quitó el calzón y se arrojó al agua. Como nunca, sintió la frescura en todos los encuentros de la carne; se sumergió y abrió los ojos: las ondulaciones cristalinas de la primera capa, veloz, corrían sobre un fondo lodoso y verde. Y arriba, atrás – ahora se dejó llevar por la corriente, como una saeta- estaba esa casa a la que nunca, en trece años, había entrado, con ese hombre sólo visto de lejos y esa mujer a la que solamente conocía de nombre. (286ff.)

Eine genaue Untersuchung der Figur Ludivinia und ihrer Position als nunmehr letzter Repräsentantin des einstigen Reichtums, die darüber hinaus von Artemio selbst versorgt wird, gibt Aufschluss über die latente unbewusste Struktur. Auch in *Una familia lejana* begegnet dem Leser eine Frau, die in einer längst vergangenen Zeit mit allen ihren Attributen konserviert ist. Beide Frauen leben zurückgezogen mit den Utensilien ihres einstigen Reichtums und ihren Standeszeichen, die mit der Zeit verfallen und zerstört sind. Es sind dies meiner Ansicht nach Frauen, die vollständig in ihrer Erinnerung leben, für ein Kind daher unerreichbar sind und aufgrund ihrer zu starken projektiven Identifizierungen nicht als Container fungieren können. Der psychoanalytische Begriff für diese Konstellation lautet „malignes Containment“ bzw. „kumulatives Trauma“, das klinische Krankheitsbild dieser Haltung „katatone Depression“.

Worin liegt nun die eigentliche Ursache für die Zerstörung der Welten des Kindes und der Mutter? Ist es nicht jene Aggressivität, die Segal als charakteristisch für die paranoid-schizoide Stufe begreift? Auch diese Protagonistin in *La muerte de Artemio Cruz* denkt an die Kindertage in Frankreich (vgl. S.290). Ihre Kleidung und die Ausstattung des von ihr bewohnten Zimmers repräsentieren den vergangenen Reichtum:

Encaje y cristal, pero no sólo eso: mesas de álamo labrado con pesadas tapas de mármol sobre las que descansaban los relojes debajo de las campanas de cristal, con pesadas patas cabriolas de bola; mecedoras de mimbre sobre el piso de ladrillo, cubiertas por los vestidos de polisión que nunca volvió a usar, tableros biselados, tachones de bronce, cofres con cuarterones y bocallaves de hierro, retratos en óvalo de criollos desconocidos, rígidos, barnizados, con patillas esponjadas y bustos altos y peinetas de carey, marcos de hojalata para los santos y el Niño de Atocha, éste reproducido en el estofado viejo, carcomido, que apenas conservaba la primera capa de lámina de oro, la cama de hojarasca plateada y baldaquín y postes estriados, depósito del cuerpo exangüe, nido de olores apretados y sábanas manchadas, de revolturas y tumores de paja

que asomaban por las rendijas abiertas en el colchón. [...] El incendio no había entrado hasta aquí. Ni la noticia de las tierras perdidas y el hijo muerto en emboscada y el niño nacido en la choza de negros: las noticias no, pero, sí los presentimientos. (290ff.)

Ludivinia verharret noch immer in der Pose der einstigen unerreichbaren Herrin, die nun auf die Versorgung durch Artemio angewiesen ist. Der Text zeigt eine direktere Abhängigkeit ihres Überlebens von dem Artemios. Es heißt, dass sie, Ludivinia, „in jungem Fleische weiterlebte“ („[...] y cacareado de placer al saberse en otra carne joven, ella que traía emplastada en el cerebro la memoria de un siglo [...]“, S.291), Ludivinia habe, so der Text, „das Benehmen [...] der hellhäutigen jungen Frau“ bewahrt,

que abrió las puertas de Cocuya al largo desfile de prelados españoles, comerciantes franceses, ingenieros escoceses, británicos vendedores de bonos, agiotistas y filibusteros que por aquí pasaron en su marcha hacia la ciudad de México y las oportunidades del país joven, anárquico: sus catedrales barrocas, sus minas de oro y plata, sus palacios de tezontle y piedra labrada, su clero negociante, su perpetuo carnaval político y su gobierno en deuda permanente, sus fáciles concesiones aduanales para el extranjero de habla insinuante. (291)

Der Text charakterisiert Oberst Menchaca aufgrund seiner Freundschaft zu Santa Anna als Repräsentant eines untergehenden Kaiserreiches. „Y los últimos días del Imperio“ (292) bzw. „sus calendarios se habían perdido“, heißt es von Ludivinia (294). Ein größerer Triumph, als dass die einstige abweisende Herrin nun von ihrem (indirekten) Erbe abhängig sei, ist kaum vorstellbar. Das unversorgte Kind wird selbst zu einem Versorger. Es sind die gleichen grünen Augen wie die Atanasios, die Artemio besitzt und die Ludivinia glauben lassen, dass „sie [in Artemio?] überleben werde“. Entscheidend für ein Verständnis der Szene ist auch die Tatsache, dass der Erbe Atanasio und somit auch dessen Sohn Artemio Opfer eines „Verrats“, eines „Hinterhalts“ werden. Auch das Unbewusste wertet den Verlust der semiotischen *chora*, die Unabdingbarkeit der ödipalen Identifizierung als Verrat. Unschwer ist die Projektion der Geschichte Artemios auf die Umstände des Todes von Atanasio zu erkennen.

Seit dem Tode Menchacas hat Ludivinia nicht mehr ihr Zimmer verlassen. Zwar war ihr Sohn Pedro Atanasio hinsichtlich Virilität und Ausstrahlung eindeutig überlegen. Doch es ist Atanasio, den Ludivinia noch über dessen Tod hinaus mehr liebt als ihren verbleibenden Sohn:

[...] ése [gemeint ist Pedro] no es Atanasio, que era como la prolongación de su madre en la virilidad: éste es la misma madre, pero con barba y testículos – soñó la vieja –, no la madre como hubiese sido en la hombría, como fue Atanasio; y por eso amó a un hijo y no al otro – suspiró – al hijo que siempre vivió enraizado en el lugar que les tocó en la tierra y no al que, aun en la derrota de la causa, quiso seguir usufructuando, allá arriba, en los palacios, lo que ya no les correspondía [...] (296)

Wäre sie als Mann auf die Welt gekommen, so ihr Wunsch, dann nicht als Pedro, sondern als Atanasio. Ludivinia liebt nur den Sohn, „der in ihrem eigenen Besitz verwurzelt blieb“, sich nicht von ihr löste und daher starb. Der illegitime Sohn Atanasios, der ein Weiterleben Atanasios suggeriert, ist Ludivinia daher näher als der legitime Pedro:

[...] yo te acaricié cuando naciste y te amamanté y te dije mío, hijo mío, y sólo estaba recordando el momento en que tu padre te creó con toda la ceguera de un amor que no era para crearte, sino para darme placer: y eso ha quedado y tú has desaparecido... [...] ¿Y ese niño allá afuera, no está vivo? [...] Como si no pudiera sentir que hay otra carne mía rondando por aquí, otra prolongación de Irene y Atanasio, otro Menchaca, otro hombre como ellos, allá afuera, oye... Seguro que es mío, cuando tú no lo has buscado... La sangre se entiende sin necesidad de acercarse...) (297f.)

Die beispiellose Dichte des Textes findet ihren Ausdruck nicht zuletzt in der „Hinrichtungsszene“. Atanasio, der ja schon der eigentliche Besitzer des Landgutes ist, wird in einen Hinterhalt gelockt und dort im Mondschein mit Macheten zerstückelt. Grund für die Zusammenkunft sind angeblich aufgefundene sterbliche Überreste des Vaters. Die Geschehnisse in der Nacht, in der Atanasio ermordet wird, bilden einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Geburt Artemios. Die Todesnacht des Vaters Atanasio ist zugleich die reale Geburtsnacht des Sohnes Artemios, eine ödipale Wunschphantasie des Kindes, die den Tod des Vaters imaginiert.

Der ausschlaggebende Signifikant ist das Gewehr. Wir erinnern uns, dass Pedro in jener Nacht, in der sein Bruder ermordet wurde, nicht den Mut besessen hatte, diesen zu verteidigen. Artemio aber ergreift dieses Gewehr und beschützt den Verteidiger des Landguts, mittlerweile ist dies ja der Mulatte Lunero. Es ist dies ein verzweifelter und vergeblicher Versuch, das väterliche Prinzip, das in Gestalt des Werbers auftritt, auszuschalten. Artemio will sich gegen denjenigen zur Wehr setzen, der die paradiesische Kindheit – die Zweierbeziehung mit Lunero als einem Alter Ego repräsentiert diese ideale Stufe – zu zerstören droht. Lunero verkörpert ein frühes Ich, das durch den Eintritt in die symbolische Ordnung zerstört wird.

An dieser Stelle ist erneut von einem „Jähzorn“ die Rede. Artemio versteckt sich im Farn und lauert dem Werber auf, mit dem festen Ziel, diesen zu töten.

Y la escopeta pesaba, con un poder que prolongaba la **ira silenciosa** del niño: ira porque ahora sabía que la vida tenía enemigos y ya no era ese fluir ininterrumpido del río y el trabajo; ira porque ahora descubría la **separación** [Hervorhebungen von mir, T.K.]. (305)

Erneut der „stille, schweigende Zorn“. Artemio „wusste nun voll Zorn“, dass es „im Leben Feinde gab“ und „nicht mehr bloß das ungestörte Dahinfließen des Flusses und der Arbeit.“ Artemio empfindet Groll, „denn jetzt entdeckte er die Getrenntheit.“ Es ist dieses Wort, das Artemio unaufhörlich mit seinen späteren Empfindungen in Verbindung bringen wird.

Angesichts dieses narzisstischen Schlages feuert Artemio die Waffe ab und schießt (versehentlich?) Pedro mitten in sein Gesicht. Der Schuss in das Gesicht des Bruders seines Vaters, seines Onkels, kann durchaus als Vaternord verstanden werden. Aber entscheidend ist doch auch, wie Pedro von dem Erzähler dargestellt wird.

Y el muchacho, al salir temblando de entre las frondas, no tenía por qué distinguir ese rostro bañado de sangre y pólvora, el rostro de un hombre al que siempre vio de lejos, casi desvestido, con la damajuana empuñada y la camiseta agujereada sobre un pecho lampiño y pálido. No era éste aquél, como no era el caballero que decendió de la ciudad de México, elegante y recortado: el que recordaba Lunero; como no era el niño acariciado, hacía sesenta años, por las manos de Ludivinia Menchaca: era sólo una cara sin facciones, una pechera ensangrentada, una mueca estúpida. (305)

Pedro wird als Stellvertreter des Vaters erschossen. Auch ist der Schuss mitten in das Gesicht Pedros signifikant: Die unterbliebene Spiegelung des kindlichen Blicks erzeugt Groll und Rache. Der blinde Spiegel wird zerstört. Der Eindruck Ludivinas, dass etwas „Endgültiges geschehen war“ („Algo había sucedido.“; „Sucedido para siempre. Estremecido por el doble disparo.“, S.305), bestätigt sich. Ludivinia hört die Schüsse im Inneren des Hauses. Eine „furia delgada que ya no cabía en el encierro de la recámara“ (306) treibt sie hinaus. Es heißt nun:

La vieja desconoció la noche; las piernas le temblaron, pero insistió en caminar, en arrastrarse con los brazos abiertos, dispuesta a encontrar el último abrazo de la vida.

Artemios Versuch, die Welt seiner Kindheit zu bewahren und zu schützen, misslingt.

2.4 „Der neue Mensch“: Aufbruch und Initiation

Der Text lässt dieser Episode zeitlich zwar nachgeordnete, jedoch inhaltlich mit ihr verbundene Darstellungen körperlicher Defizienz folgen. Die Vertreibung aus dem kindlichen Paradies, der Bilder des Sterbens folgen, wird kompensiert mit einer überspitzten Größenphantasie, die einerseits direkt auf diese Szene verweist, andererseits imaginativ den Versuch unternimmt, den erlittenen narzisstischen Schlag zu kompensieren. Es wird deutlich, dass die präzise Darstellung des agonierenden Subjekts, das sich in die Pronominalinstanzen aufspaltet, nicht ausschließlich als thematisches Indiz modernistischer Subjekt-Reduktion gewertet werden kann.

Meiner Ansicht nach verfügt die pronominale Montage-Technik im Text über eine zusätzliche und wichtige Aussagequalität. Leitmotive, Wiederholungssequenzen, vereinzelte Sätze und Wörter verbinden die verschiedenen Pronominallebenen und tragen trotz der strukturellen Fragmentierung das thematische Kontinuum. In den zeitlichen Sprüngen und pronominalen Perspektivwechseln bricht eine Diskrepanz auf, die den falschen Zusammenhalt der Subjekteinheit demonstriert. Statt sich komplementär zu ergänzen und zu bestätigen, zerfällt das, was Artemio als Ganzheit sehen will. Der Organismus des sterbenden Artemio signalisiert diesem bis in die kalten Füße und die absterbenden blauen Fingernägel hinein, dass hier ein „anderer“ Artemio liegt, der, von Alter und Krankheit gezeichnet, nicht mehr die ihm vertraute (Über)lebensenergie aufbringt.

Der Autor entfaltet eine Reihe von Instrumenten, mit denen die zersplitterte Verfassung von Artemios Bewusstsein gezeigt wird – gemeint sind die Verschiebungen zwischen den Erzählperspektiven, die inneren Monologe, das Thema des Doppelgängers. Aber insbesondere besticht mich der Text durch die überzeugende Darstellung psychotischer Spaltungsphänomene. Darüber hinaus fällt ein penetranter Hass des Autors auf den Protagonisten ebenso auf wie ein bestrafender Umgang mit der Figur. Woraus entspringt die unaufhörliche Penetranz, mit der Artemio letztlich vernichtet wird? Wird hier die Autoaggression des Autors gespiegelt, ein Hass auf sich selbst und auf Artemio, der letztlich versagt und nur Text gebären kann?

Der Prozess psychischer Fragmentierung ist nur denkbar und sinnvoll gegenüber der Vorstellung eines unverletzten Selbst. Daher sind Erlösungsversprechen ein ganz wesentliches Prinzip der Ästhetik des Autors. Artemio wird ausschließlich in seiner Differenz zu den Idealen der Fusion und Integration beschrieben. Ein im Roman häufig wiederkehrendes Wort beschreibt die psychische Verfassung des Protagonisten exakt: „separación“. „Wer kann in einer solchen Trennung leben?“, fragt Artemio (34), als er im Nebenraum den Geräuschen seiner Frau zuhört. Dieses Gefühl der Getrenntheit zieht sich durch Artemios sämtliche Frauenbeziehungen. Artemios unglückliche Romanzen sind ein Symptom, keine Ursache.

Die Schöpfung eines literarischen Werkes ist meiner Ansicht nach immer auch eine (Selbst-)Geburt, wobei der Vorgang selbst signifikanten Störungen unterliegen kann. Die Schöpfung kann misslingen und eine missglückte Initiation thematisieren, wie im Falle Artemios. Oder ist nicht vielmehr die misslungene Geburt eine gelungene, da mit dem Tod Artemios ja ein Werk genuinen Ursprungs entsteht? Inwieweit der Text eine authentische Schöpfung oder ein „analer Phallus“ im Sinne von Janine Chasseguet-Smirgel bleibt, wird im Folgenden zu klären sein.

Es ist nicht zufällig, dass eine Beschreibung körperlichen Verfalls zwischen der oben behandelten Episode und der Beschreibung der Wanderung Artemios fort von Cocuya steht. Der Verfall stellt nun die bereits angesprochene misslingende Geburt dar, als einer nicht zustande kommenden Selbstgeburt. Deutlich wird ebenfalls eine Nähe zur Kastrationsphantasie im Sinne Freuds. Der Text bedient sich einer Überblendung von Kastrations- und Geburtsphantasie und lässt es zu, in dieser Schnittmenge die Entstehung von Kunst auszumachen. Ohne Körpertemperatur „presst“ Artemio.

Es ist die Rede von einem „vientre abultado... pastoso... azul...“, einem geschwellenen, teigigen, blauen Bauch (307). Und weiter heißt es:

lo tocan... no lo aguanto... lo tocan... con esa mano enjabonada... ese rastrillo que me afeita el vientre, el pubis... no lo aguanto... grito... debo gritar... me sujetan... los brazos... los hombros... grito que me dejen... me dejen morir en paz... no me toquen... no tolero que me toquen... ese estómago inflamado... sensitivo... como un ojo llagado... (307)

„Dieser entzündete Magen...[ist] empfindlich wie ein entzündetes Auge“. Die Schilderung einer schmerzvollen Kastration, die Beschreibung des Schmerzes durch die Nadel, die Darstellung des geschwellenen, teigigen, blauen Bauches, die Rasur der Schamgegend, das Niederdrücken durch Unbekannte, die Assoziation eines empfindlichen Magens mit einem entzündeten Auge, die Schilderung der „lahmen Säfte“, eines Schmerzes, der nicht mehr „der der Injektion ist“ – all dies ist, formal gesehen, vor dem Aufbruch Artemios angesiedelt.

Artemios Aufbruch nach dem Tode Pedros und dem Verlust Luneros ist gehalten im Ton einer Prophezeiung, in dem von Derrida beschriebenen „apokalyptischen Ton“. Artemio wird von einem Erzähler-Ich als „Du“ angesprochen. „Er“ werde auf den Höhen des Berges stehen, in „bebendes Erstaunen versunken über das Unbegreifliche, was geschehen ist“, „perdido en la incomprensión agitada de lo que ha sucedido, del fin de una vida que en secreto creíste eterna...“ (S.308ff.). Gemeint ist das Ende eines Lebens, das Artemio „heimlich für unendlich hielt“, eines Lebens in der von trichterförmigen Blumen umrankten Hütte in unberührter Gemeinschaft mit Lunero. Aber, so die Prophezeiung, „trotz Deiner inneren Erschütterung“ („pero frente a tu convulsión interna...“) „wird sich die neue Welt... vor Dir auftun, um mit einem dunklen Licht in Deine noch immer frischen und geblendeten Augen zu dringen, was aufgehört hat, Leben zu sein, und sich in Erinnerung an einen Jungen verwandelt hat.“

Nun, so die Prophezeiung, gehöre dieses Kind einem „Unbezähmbaren“ an, das über die eigenen Kräfte hinausreiche. „Liberado de la fatalidad de un sitio y un nacimiento... esclavizado a otro destino, el nuevo, el desconocido, el que se cierne detrás de la sierra iluminada por las estrellas.“ (309) Artemio werde „frei sein vom Zufall der Herkunft und der Abstammung“, um einem „neuen Schicksal unterworfen zu sein, einem unbekannten Schicksal.“

Entgrenzungs- und Größenphantasien folgen dieser Schilderung. „Während Du Atem schöpfst, wird sich das weite Panorama vor Dir auftun, und der sternenbesäte Himmel wird auf Dich herabscheinen. Und der ganze Hof der Sonne wird sich innerhalb eines weißen Bandes bewegen; die Straße aus flüssigem Feuer wird in Spiralen über das klare Gewölbe dieser tropischen Nacht fließen, im unaufhörlichen Tanz verschlungener Finger, im richtungs- und grenzenlosen Gespräch des Alls.“ Dieses Licht werde Artemio in einer Stetigkeit baden, „die in nichts an die Bewegung des Sterns und die wirbelnde Umdrehung der Erde erinnert, an den Satelliten, an die

Sonne, die Milchstraße und die Spiralnebel; an die Reibungen, die Spannungen und die elastischen Bewegungen, welche die Kräfte der Welt, des Felsens und Deiner Hände zusammenpressen und vereinen.“

Aus verschiedenen Richtungen „werde das Licht des Alls seine flüchtige geschwungene Bahn beschreiben“, werde „vergängliche, schlafende Körper streifen, vorbei an beweglichen Zusammenballungen der Materie, die Bögen des Lichtes werden sich sammeln, sich trennen und in der andauernden Bewegung den Umriss des Ganzen erschaffen“. Er, Artemio, werde „das Licht kommen fühlen“, er werde „deutlich sehen, wie das Licht weiter und weiter von den eisbedeckten Inseln, weiter von der ersten Öffnung und der ersten Explosion sich entfernt“. Sobald das Licht bis zu Artemios Augen reiche, reiche es auch bis zum „fernsten Saum des Alls“:

Correrá la luz hacia tus ojos; correrá al mismo tiempo hacia el borde más lejano del espacio...[...] Todo parecerá marchar, en ese instante de ojos cerrados, a un tiempo, hacia adelante, hacia atrás y hacia el suelo que lo sostiene... [...] (310)

Artemio werde „den rasenden Lauf und die kreisende Umdrehung des Alls“ nicht spüren. Während die Erde schläft, werde sich Artemio mit einem „unterirdischen Inferno vereinen“:

Contemplarás la tierra dormida... Toda la tierra: rocas y vetas minerales, masa de la montaña, densidad del campo arado, corriente del río, hombres y casas, bestias y aves, capas ignoradas del fuego subterráneo, se opondrán al movimiento irreversible e imperturbable pero no lo resistirán... (310ff.)

„Du wirst das Neue in dieser Landschaft sein“:

Serás ese nuevo elemento del paisaje que pronto desaparecerá para buscar, del otro lado de la montaña, el futuro incierto de su vida... Pero ya, aquí, la vida empezará a ser lo próximo y dejará de ser lo pasado... La inocencia morirá, no a manos de la culpa, sino del asombro amoroso... Tan alto, tan alto, nunca habías estado... Las cruces de la anchura nunca las habías visto... La cercanía acostumbrada del mundo pegado al río será sólo una proporción de esta inmensidad insospechada... (311)

Artemio werde sich nicht klein fühlen, im Gegenteil:

Te sentirás mejor... ordenado y distante... No te sabrás sobre un suelo nuevo, emergido del mar en las últimas horas, apenas, para estrellar cordillera contra cordillera y arrugarse como un pergamino apretado por la mano poderosa de **la tercera época...** [Hervorhebung von mir, T.K.] Te sentirás alto sobre la montaña, perpendicular al campo, paralelo a la línea del horizonte... Y te sentirás en la noche, en el ángulo perdido del sol: en el tiempo... (311)

Es ist die Rede von einer „dritten Epoche“ und einem gerade erst aus dem Meer geborenen Land, auf dessen Spitze Artemio steht, um die dieses Land begrenzenden Berge „wie ein Stück Pergament zu zerstören“. Artemio werde sich hoch oben auf dem Berg wissen, senkrecht zur Ebene und parallel zum Horizont, in der Nacht und im „toten Winkel“, d.h. unerreichbar für die Sonne.

Ferner werde sich „ein Planet [...] über [ihm] drehen und seine Zeit wird mit ihm selbst übereinstimmen.“ (312) Artemio werde den Stern mit seinem „Blick getauft“ haben, der dann „in Deinen Augen weiterleben“ werde. Es ist die Rede von einer „verglühten Quelle eines Lichts, das zu den Augen eines Jungen“ reise, der „in der Nacht einer anderen Zeit lebt... eine Zeit, die

nur in der Rekonstruktion einsamen Erinnerns und im Flug einsamen Wünschens bestehen wird... Eine[r] Zeit, die in Dir verkörpert ist, ...“

„Nichts“, so die Prophezeiung, werde „in diesem Schweigen, das der Erde, dem Himmel und Dir“ gehöre, geschehen. Es ist die Rede von einem „Fluss des ewigen Wechsels [...] durch den alles altern und vergehen muss, ohne dass sich auch nur eine einzige warnende Stimme erhebt.“ Die Sonne werde verbrennen, das Eisen sich in Staub auflösen. Und weiter heißt es: „die richtungslose Energie verteilt sich im Raum, die Massen setzen sich in Strahlen um, die Erde wird gefrieren“ (312ff.). Unberührt und wohlbehalten werde Artemio „dasitzen und auf den Mulatten und ein Maultier warten, um mit ihnen den Berg zu überschreiten und [sein] Leben zu beginnen.“ „Niemand“ jedoch könne lebend „den Strom, der unaufhaltsam der Vernichtung zutreibt, aufhalten.“ (313)

El niño, la tierra, el universo: en los tres, algún día, no habrá ni luz, ni calor, ni vida... Habrá sólo la unidad total, olvidada, sin nombre y sin hombre que la nombre: fundidos espacio y tiempo, materia y energía... Y todas las cosas tendrán el mismo nombre... Ninguno... Pero todavía no... Todavía nacen los hombres... Todavía escucharás el «aoooo» prolongado de Lunero y el sonido de las herraduras sobre la roca... Todavía te laterá el corazón con un ritmo acelerado, consciente al fin de que a partir de hoy la aventura desconocida empieza, el mundo se abre y te ofrece su tiempo... (313)

Dann werde Artemio „el punto de encuentro y la razón del orden universal“ sein:

Vas a ser el punto de encuentro y la razón del orden universal... Tiene una razón tu cuerpo... Tiene una razón tu vida... Eres, serás, fuiste el universo encarnado... Para ti se encenderán las galaxias y se incendiará el sol... Para que tú ames y vivas y seas... Para que tú encuentres el secreto y mueras sin poder participarlo, porque sólo lo poseerás cuando tus ojos se cierren para siempre... Tú, de pie, Cruz, trece años, al filo de la vida... (313)

Artemio werde das „Geheimnis“ erst besitzen, wenn sich seine „Augen für immer geschlossen haben.“ Der 13jährige Artemio befinde sich am Scheideweg seines Lebens:

Tú serás el nombre del mundo... [...] Tú comprometes la existencia de todo el fresco infinito, sin fondo, del universo... [...] En ti se tocan la estrella y la tierra... [...] Sobre tu cabeza caerán, como si regresaran de un viaje sin origen ni fin en el tiempo, las promesas de amor y soledad, de odio y esfuerzo, de violencia y ternura, de amistad y desencanto, de tiempo y olvido, de inocencia y asombro... (313ff.)

Abschließend wird Artemio offenbart, dass er selbst „der Name der Welt sein, die grenzenlose Frische des Alls an sich binden“ werde und „in ihm sich Erde und Sterne berühren“ werden. Es ist die Rede von einer Reise „ohne Anfang und Ende“, von der Artemio nun zurückkehre. Der Episode folgt die Darstellung der Geburt Artemios, einer erfolgreichen mütterlichen Geburt durch Isabel Cruz, der Schwester Luneros. Die Beschreibung einer maroden finanziellen Situation, als dessen Konsequenz Artemio das Gut letztlich verlässt, ist eine den Mechanismen der Traumarbeit analoge Bewegung, die als Verschiebung beschrieben werden muss.

Die anfängliche These, die eine Nähe zwischen dem Sterben Artemios und den Anklängen an eine pervertierte Geburt konstatiert, wird gestützt durch die formale Nähe zwischen der Geburt Artemios und seinem äußerst passiv erlittenen Sterben und jenen Sätzen vor der eigentlichen Beschreibung des Todes, die eine perspektivische Begrenzung aufheben:

Yo no sé... no sé ... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres... que hablaron... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo... (315)

Angesichts der Prophezeiung wird deutlich, dass mit den „Dreien“ nicht die Pronominalinstanzen gemeint sein können, sondern ein Größenselbst, das sich aus „niño“, „universo“ und „tierra“ zusammensetzt. Die Qualität der dargestellten Größenphantasie erlangt meiner Ansicht nach erst vor dem Hintergrund der weiteren Beschreibung von Artemios Sterben eine kennzeichnende Bedeutung. Denn was gebärt Artemio? Bauchflüssigkeit, ein entzündetes und geschwollenes Knäuel von Eingeweiden, das durch hartes, blutgefülltes Gekröse verbunden ist. Die Stelle, an der bei einer zukünftigen Mutter – nicht zuletzt wird kurz zuvor auf die Geburt Artemios durch Isabel verwiesen – ein lebensfähiges Kind heranreift, ist bei Artemio von Wundbrand entstellt und durch „stinkende Flüssigkeit“ vergiftet:

encuentran ese paquete de asas intestinales irritadas, hinchadas, ligadas a tu mesenterio duro e inyectado de sangre... encuentran esa placa de gangrena circular... bañada en un líquido de olor fétido... dicen, repiten... “infarto”... “infarto al mesenterio”... miran tus intestinos dilatados, de un rojo vivo, casi negro... dicen... repiten... “pulso”... “temperature”... “perforación puntiforme”... comer, roer... el líquido hemorrágico escapa de tu vientre abierto... dicen, repiten... “inútil”... “inútil”... los tres... ese coágulo se desprende, se desprenderá de la sangre negra... correrá, se detendrá... se detuvo... tu silencio... tus ojos abiertos... sin vista... tus dedos helados... sin tacto... tus uñas negras, azules... tus quijadas temblorosas... Artemio Cruz... nombre... “inútil”... “corazón”... “masaje”... “inútil”... ya no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré (315ff.)

2.5 Defizienz und Urszene

Die Vertreibung aus Cocuya wird in der Episode „1947: Septiembre 11“ (147f.) perspektivisch ergänzt und erweitert. Die von Artemio erfahrene Ausgrenzung auf der Yacht in Acapulco erinnert stark an die von Freud beschriebene „Urszene“. Laplanche/Pontalis (1996, S.576) legen dar, dass das Kind diese Szene allgemein als einen Akt der Gewalt von Seiten des Vaters interpretiert. Das Konzept Freuds bezeichnet die traumatisierenden infantilen Erfahrungen, die in Szenen angeordnet sind, ohne dass es sich dabei eigens um den elterlichen Koitus handeln müsste. Die Szene ist, in den Worten Freuds, „ein selten vermisstes Stück aus dem Schatze unbewusster Phantasien, die man bei allen Neurotikern [...] durch die Analyse auffinden kann“ (1900, S.591). Das Interesse, das das Kind dem imaginierten Koitus beimisst, stützt sich auf die eigenen, präödipalen und transformationellen Erfahrungen mit der Mutter und das sich hieraus ergebende unbewusste Begehren.

Auch in der im Folgenden behandelten Episode in Acapulco kontrastiert körperliche Defizienz mit jugendlicher Virilität. Die Szene spiegelt ebenso die Unerreichbarkeit einer vergangenen körperlichen Vollständigkeit wie die unaufhebbare Trennung zwischen einem durch Alter und räumliche Anordnung vereinten Paar und dem vereinzelter, nur zuschauenden, von dieser Vereinigung jedoch ausgeschlossenen Artemio. Die gesamte Konstellation dieser Episode ist mehr als nur ein Intermezzo. In ihr werden zentrale Dispositionen und Anordnungen exakt gespiegelt. Ihre Symbolik verweist ebenso auf den Auszug Artemios wie auf dessen Unfähigkeit, eine verantwortungsvolle und von Kontinuität geprägte Beziehung zu einem autonomen Objekt einzugehen.

Beim Blick in den Hotelspiegel empfindet Artemio „que había pasado mucho tiempo sin que, mirándose todos los días al espejo de un baño, se viera.“ (149). Sich vor sich selbst verbergend, befestigt er seine Zahnprothesen. Der magere Körper bleibt seinem Blick ebenso wenig verborgen wie die eingefallenen Muskeln, die seine vormals stolze Haltung nun auf groteske Weise zerstören. Artemios Begleitung Lilia wird vom Erzähler ausschließlich in Merkmalen körperlicher Attraktivität beschrieben. Es ist ein junger Körper ohne Zeichen des Alters, „inocentemente impúdico“, „unschuldig schamlos“ (150).

„Debía ser un frío dentro de él“, heißt es von Artemio (151). Trotz der unerträglichen Hitze friert Artemio, seine Beine sind geschwollen. Während der Fahrt zum Boot, auf dem der Mittag verbracht werden soll, fallen Artemio die zahlreichen Baustellen auf. Immer wieder spricht Artemio dabei von den „aufgerissenen Bergen“: „montaña rapada, de entrañas descubiertas por a pala mecánica, que caía con su vientre rojizo sobre la carretera.“ (152) Das mütterliche Erbe, der Boden Mexikos, fällt nordamerikanischen finanziellen Interessen zum Opfer. Bauvorhaben dieser Art werden in Mexiko-Stadt und andernorts von Artemio unterstützt.

Die Antinomie von körperlicher Defizienz und Degeneration mit ihren Attributen der Kälte und des Frierens findet ihren Höhepunkt auf der Yacht. Nur mühsam gelangt Artemio überhaupt an Deck, er stolpert und kämpft um sein Gleichgewicht. Anders Lilia. Mühelos springt sie an Deck und wird dort von einem „Anderen, der schon da war“ (152), begrüßt. Fast nackt, mit einer winzigen Badehose bekleidet, stellt sich dieser Andere als Xavier Adame vor und eröffnet ihnen, dass er für die Zeit des Ausflugs das Boot mit ihnen teilen werde.

Artemio zieht sich in die Position des schweigenden Beobachters zurück. Die Yacht legt ab, Lilia sonnt sich. Artemio ist eigenartig fasziniert von dem perfekten Körper Lillas. Ihr Nacken, das weiche Fleisch ihrer Arme, ihr glatter Rücken und der scharfe Einschnitt zwischen ihren Brüsten erregen Artemio jedoch nicht unmittelbar, vielmehr erfüllt ihn dieser attraktive Körper „de una especie de austeridad malévola“ (154), einer missgünstigen Strenge. Artemio will die Nacht abwarten und stellt sich vor, wie er seine Lust an ihr befriedigen werde, die Begierde, die er für die Stille und Einsamkeit aufgespeichert hatte, „cuando los cuerpos desaparecían en la oscuridad y no podían ser objeto de comparaciones.“ (154) Artemio schließt die Augen und stellt sich Lillas noch ausstehenden, doch sicheren körperlichen Verfall vor:

Él cerró los ojos y dio paso a una sonrisa difícil, impuesta por el pensamiento: ese cuerpo lúbrico, ese talle estrecho, esos muslos llenos, también llevaban escondidos en una célula ahora minúscula, el cáncer del tiempo. Maravilla efímera, ¿en qué se distinguiría, al cabo de los años, de este otro cuerpo que ahora la poseía? Cadáver al sol chorreando aceites y sudor, sudando su juventud rápida, perdida en un abrir y cerrar de ojos, capilaridad marchita, muslos que se ajarían con los partos y la pura, angustiosa permanencia sobre la tierra y sus rutinas elementales, siempre repetidas, exhaustas de originalidad. (154ff.)

In diesem Zynismus ist der Hass Artemios auf das jugendlich Fruchtbare zu erkennen. Der Protagonist triumphiert über die ihm verwehrten Vorzüge der Jugend. Eine nun augenscheinlich harmlose Annäherung der beiden jungen Menschen wird mit Konnotationen aufgeladen, die Xavier als Vertreter äußerster Virilität darstellen. Artemio sieht die knappe Hose Xaviers, unter der sich das Geschlecht deutlich abzeichnet, dessen gebräunten Oberkörper und seine kauende Haltung vor Lilia mit obszön gespreizten Beinen. Xavier bietet Lilia einen Pfirsich an, beide kauen, der Saft rinnt von ihrem Kinn. Ein geöffneter Pfirsich verweist mehr als deutlich auf das weibliche Genital, vor allem dann, wenn der Kern, wie in diesem Fall, entfernt ist. Artemio

beobachtet die Annäherung der beiden, ihre lautlose, vom Lärm des Motors übertönte intime Konversation. Sie erscheinen Artemio nicht als Personen, sondern als Körper:

Él veía los dos cuerpos, sentados lado a lado, parejamente oscuros y parejamente lisos, hechos de una sola línea sin interrupciones, de la cabeza a los pies extendidos. Inmóviles pero tensos con una espera segura; identificados en su novedad, en su afán apenas disimulado de probarse, de exponerse. Sorbió los popotes y se puso las gafas negras, que unidas a la gorra de visera casi disfrazaban el rostro. (155)

Die Körper bilden für Artemio „eine einzige ununterbrochene Linie“, während er selbst sein Gesicht in der Dunkelheit verbirgt. „Mit ein und derselben Bewegung“ (156) werfen beide die Pfirsichkerne ins Wasser, begleitet von „ein und demselben Lachen“, das nicht bis zu ihm dringt. Xavier springt in das Wasser, um Wasserski zu fahren, während Lilia ihm zusieht. Die nun entstandene Distanz zwischen Lilia und Xavier verbindet diese paradoxerweise noch enger als ein sexueller Akt:

[...] esa franja de mar que separaba a los jóvenes los acercaba de una manera misteriosa; los unía más que una cópula apretada y los fijaba en una cercanía inmóvil, como si el yate no surcara el Pacífico, como si Xavier fuese una estatua esculpida para siempre, arrastrada por la nave, como si Lilia se hubiese detenido sobre una, cualquiera, de las olas que en apariencia carecían de sustancia propia, se levantaban, se estrellaban, morían, volvían a integrarse – otras las mismas – siempre en movimiento y siempre idénticas, fuera del tiempo, espejo de sí mismas, de las olas del origen, del milenio perdido y del milenio por venir. [...] ¿Cómo escaparía a ese azar colmado de necesidades que huían del dominio de su voluntad? (157)

Lilia springt ebenfalls in das Meer und schwimmt zu Xavier, „nadie buscaría las razones o detendría el encuentro fatal, nadie corrompería lo que era, lo que debía ser.“ (157) Lilia und Xavier verbergen sich vor Artemios Blick und schwimmen lautlos außerhalb des durch die Reling gestatteten Blickausschnitts. Auch hier ist der Blick dem eines Kindes verwandt, das nicht über die Reling schauen kann. Artemio bleibt mit seinem „cuerpo hundido en la silla“, seiner „mirada impotente“ (157) von dieser intimen Zusammenkunft in einem primär-narzisstisch konnotierten Element ausgeschlossen. Artemio hört Lilias Lachen, es gilt nicht ihm:

Nunca la había escuchado reír así. Como si acabara de nacer, como si no hubiera atrás, siempre atrás, lápidas de historia e historias, sacos de vergüenza, hechos cometidos por ella, por él. (158)

Zum wiederholten Male wird von einer „Schande aller“ gesprochen, als einem „unerträglichen Wort“. Dieses Wort zerbricht „alle Triebfedern der Macht und der Schuld, seine Herrschaft über andere“. Das Wort schleudert ihn in eine „grenzenlose Welt des Gewöhnlichen, der gleichen Schicksale und der Erfahrungen ohne den Stempel des Eigentums“ (158). Und plötzlich wird es unwahrscheinlich, dass nur von Lilia die Rede ist:

¿Entonces esa mujer no había sido marcada para siempre? ¿No sería, para siempre, una mujer poseída ocasionalmente por él? ¿No sería ésa su definición y su fatalidad: ser lo que fue porque en un momento dado fue suya? ¿Podía Lilia amar como si él nunca hubiese existido? (158)

Diese Beschreibung passt überhaupt nicht zu einer Frau, die Artemio nur eine Woche lang gegen eine finanzielle Zuwendung begleitet. Die Frage: „Würde Lilia lieben können, als ob es ihn nie gegeben hätte“ lässt vielmehr auf eine Imago schließen, die als abhängiger Teil seiner selbst imaginiert wird. Artemio begreift diese unabhängige Person nicht als ein von ihm getrenntes Nicht-Ich, sondern als Fortsetzung des Ichs. Die Einschätzung Artemios gleicht einem

verbitterten Hilferuf, der an diese Imago gerichtet ist. Die Konstruktion wird unterstützt durch die nun folgende Aufforderung, an Deck zurückzukehren, bei der sich Artemio seiner Defizienz erneut bewusst wird:

Sintió su propio rostro, toda su figura, rígidos y cubiertos de un almidón pálido cuando se dio cuenta de que su grito no era escuchado por nadie, pues mal podían oír dos cuerpos ligeros que nadaban bajo el agua opalina, paralelos, sin tocarse, como si flotaran en una segunda capa de aire. (158)

Niemand beachtet Artemio. Die beiden Körper schwimmen Seite an Seite, ohne einander zu berühren, „als glitten sie durch eine zweite Schicht der Luft.“ Artemio beobachtet die Szene von einem erhöhten Standpunkt aus, ist aber nicht deren Teil.

Artemio erscheint angesichts dieser Begebenheit nicht mehr als der finanzielle Retter Liliás. Ihre persönliche Geschichte verliert durch die ihr eröffnete Möglichkeit eines weiteren Treffens mit Xavier völlig an Bedeutung, „como si durante la mañana el pasado hubiese huido de la vida de la mujer. Pero el presente no podía huir porque lo estaban viviendo.“ Und weiter heißt es: „Pagada por él, pero se le escaba“ (159), er hatte sie gekauft, doch sie entglitt ihm. Artemio leidet am „Mysterium dieser Liebe“:

Sufría con el misterio de ese amor que no podía tocar. Sufría con el recuerdo de esa complicidad inmediata, sin palabras, pactada ante su mirada con actitudes que en sí nada decían, pero que en presencia de ese hombre, de ese hombre hundido en una silla de lona, hundido detrás de la visera, las gafas oscuras... (160)

Im weiteren Verlauf der Episode fallen Phantasien der Selbstausschöpfung und der Entgrenzung hin zu einem primär-narzisstischen Element auf. Angesichts der jungen Menschen um Artemio wünscht sich dieser, den Strand entlangzugehen, „bis zu seinem Ende“: „caminar con la mirada puesta en sus propias huellas, sin advertir que la marea las iba borrando y que cada nueva pisada era el único, efímero testimonio de sí misma.“ (160) Nicht zufällig sieht Artemio auch hier ein junges Liebespaar, das sich in einer „schweigenden Einheit ihrer beiden Köpfe“ im abendlich schimmernden Meer verbirgt.

Zurück in seinem Zimmer erinnern Artemio die Düfte der jungen Frau an die von „jardín, fruta tierra mojada, mar“ (161). Der die Episode schließende Blick in den Spiegel zeigt Artemio einen alten Mann, mit eingesunkenen Augen, grauen Wangen und welkem Mund „que ya no era el otro, el reflejo aprendido, le devolvió una mueca desde el espejo“, „der nicht sein anderes Ich, nicht sein vertrautes Spiegelbild war“ (162).

Ein alter Mann, der sein vertrautes Spiegelbild verloren hat.

2.6 Gescheiterte Transfiguration im Anderen: Lorenzo in Spanien

Durch seine Rückkehr zu der Hazienda in Cocuya Jahre später erhofft sich Artemio die Welt seiner Kindheit wiederherzustellen, diese neu zu erschaffen und auf diesem Wege das Bewusstsein der Trennung zu überwinden, das ihn seit seiner Vertreibung aus dem kindlichen Paradies verfolgte. Aber Artemio versucht dies mit Hilfe seines Sohnes, also nicht selbst und aus eigener Kraft:

No te equivocarás al traer al Lorenzo a Cocuya desde los doce años; lo repetirás: no. Sólo para él habrás comprado las tierras, reconstruido la hacienda y lo habrás dejado en ella, niño-amor, responsable de las cosechas, abierto a la vida de los caballos y la caza, del nado y la pesca. Lo verás desde lejos, a caballo, y te

dirás que ya es la imagen de tu juventud, esbelto y fuerte, moreno, con los ojos verdes hundidos en los altos pómulos. Aspirarás la podredumbre lodosa de la ribera. (225ff.)

Artemios Erbe soll die eigenen Stationen seiner Kindheit noch einmal erleben. In einem ähnlichen Alter wurde Artemio von der Hazienda vertrieben und die Idylle seiner Kindheit durch den „Namen des Vaters“ (Lacan) zerstört – denn der eigentliche Besitzer des Landguts tritt nie selbst in Erscheinung, nur sein Abgesandter. Es ist zu vermuten, dass die Zerstörung von außen einen inneren Prozess spiegelt, der unerkant lässt, inwieweit Projektion und wirklicher zerstörender Einfluss von außen ineinander fließen. Der Wiederaufbau der Hazienda für den Sohn nach der Zerstörung, worin die Zerstörung des gehassten bösen, aber auch des geliebten guten Objektes erkennbar wird, zeigt die von Klein beschriebene „Wiedergutmachung“.

Lorenzo ist einer der zahlreichen Doppelgänger unterschiedlicher Qualität, die Artemios Weg begleiten. Das Begehren nach Dauer und Kontinuität, das sich in Artemios Träumen für seinen Sohn ausdrückt, zeigt das Übermaß an projektiver Identifizierung, das Lorenzo keine eigene Existenz gestattet. Das Begehren wird notwendig vergeblich. Artemio will, dass Lorenzo Artemios Träume weiterlebt und realisiert, die ihm eigene Unabhängigkeit wird nicht akzeptiert.²⁶ Figuren wie Lorenzo oder Gonzalo Bernal bilden kompensatorische Doppelgänger, insofern sie positive Qualitäten des Protagonisten verkörpern, die dieser nicht realisiert.

Lorenzo ist jener Held, der Artemio nicht sein konnte, denn er stirbt für seine Ideale, wohingegen Artemio andere sterben lässt, um zu überleben. Aber er ist auch der Erbe des Vaters, denn er rechtfertigt seine Entscheidung, den Republikanern beizutreten, seinem Vater gegenüber damit, dass er nur in dessen Fußstapfen trete. Was aber ist anderes gemeint, als dass Lorenzo die zerstörte Mutter, hier: Spanien, als Mexikaner befreien, d.h. auf einer unbewussten Ebene, die ihr im infantilen Sadismus von Artemio zugefügten Verletzungen heilen soll?

Durch seinen Sohn Lorenzo imaginiert Artemio eine Form der Erlösung von seinem eigenen verletzten Selbst. Es darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass die Episode vom sterbenden Artemio in einem traumähnlichen Zustand imaginiert wird und eine seltsame Stellung insgesamt besitzt. Die Lorenzo-Episode ist umgeben von der wiederholten Evokation der Szene, in der Artemio mit seinem Sohn reitet.²⁷ Zwei ständig wiederholte Sätze verweisen auf die Szene, deren eigentliche Darstellung erst zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt erfolgt. Artemios Erinnerung an diese Szene ist in zwei Sätzen verdichtet: „Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo“ (119).

Artemio murmelt in seinem Todeskampf diese Sätze unaufhörlich vor sich hin, dies augenscheinlich erleichtert durch die Tatsache, dass Catalina, seine Frau, die Worte nicht zu entziffern vermag. In diesem Bild sind Sehnsüchte nach einer erfüllten, glücklichen Existenz erkennbar.²⁸ Das Bild spielt auch auf den im Folgenden untersuchten Gang Lorenzos über die

²⁶ Die Vater-Sohn-Beziehung wird von Befumo vor einem Hintergrund der aztekischen Mythologie diskutiert (vgl. Befumo 1974, S. 60f.)

²⁷ Natürlich ist die Szene bei Goethe gestohlen. Es ist das grandiose Ende der *Wanderjahre*, jene Castor-Pollux-Szene, die den Vater Wilhelm eigentlich erst zum Vater macht.

²⁸ Moreno bietet eine verblüffende Beschreibung des Effekts dieses Gebrauchs der Wiederholung. Es ist „as if the ephemeral wished to make itself eternal.“ Moreno glaubt, dass die Überquerung des Flusses es Artemio und seinem Sohn erlaubt, einen Zugang zu einer anderen Domäne zu erreichen: „another domain, in this case the domain of authenticity, of total communion.“ Überhaupt sieht Moreno Artemio als eine Person, die sich durch die Erfahrung des Verlusts definiert, durch „an agonized consciousness of all that might have been.“ (Moreno 1989, S.66 u. S.133)

Brücke an. Gleichzeitig reflektiert es Artemios Kindheit an ebendiesem Fluss. Lorenzo vermittelt demnach zwischen Zukunft und Vergangenheit. Welche Relevanz besitzt aber das Bild des Überquerens, der Transgression insgesamt?

Es ist entscheidend, dass die Szene, in der Artemio und Lorenzo gemeinsam reiten, an der Hazienda von Cocuya stattfindet, nahe Veracruz. Es ist genau der gleiche Ort, an dem Artemio geboren wurde und aufwuchs. Die Szene wird in fragmentierter Form während des Romans wiederholt und manifestiert ein Begehren nach Rückkehr in die Vergangenheit. Trotzdem erweist sich diese Vergangenheit als so aufgeladen und turbulent, dass Artemio einerseits wünscht, das wiederherzustellen, was ihm genommen wurde, andererseits aber auch das zu überwinden, was ihm angetan worden war (bzw. auf einer psychischen Ebene: er dem guten Objekt angetan hat).

Artemios Weg vom verstoßenen illiteraten, unehelichen Sklavensohn, dem Sohn eines entmachteten Großgrundbesitzers, über den Revolutionär zum Bankier, Makler und Industriemagnaten wird begleitet vom Tod zahlreicher Menschen: Reginas, des idealistischen Revolutionärs Gonzalo Bernal, seines Sohnes Lorenzo, des Yuki-Indianers Tobías oder des unbekannten Mitkämpfers, des „gemelo“. Jede vermeintliche Entwicklungsstufe verdankt sich dem Verlust eines Ideals. Jeder Verlust spiegelt den Initialverlust, der mit der Vertreibung aus dem kindlichen Paradies in Cocuya explizit beschrieben wurde. Im weiteren Verlauf seines Lebens heftet sich eine Art Doppelgänger an Artemios Schicksal, der ihn bei seinem Aufstieg begleitet und beschützt, wie auch im Fall von Gonzalo Bernal. Dieser Doppelgänger ist eine Mischung aus dem von Christopher Bollas beschriebenen „transformationellen Objekt“ und dessen Gegenteil, dem malignen Containment:

Quando entró a Puebla, [...], sintió que entraba duplicado, con la vida de Gonzalo Bernal añadida a la suya, con el destino del muerto sumado al suyo: como si Bernal, al morir, hubiese delegado las posibilidades de su vida incumplida en la de él. Quizás las muertes ajenas son las que alargan nuestra vida, pensó. (43)

Die Opferungen Artemios sind ungenutzte Optionen, die ein Aufbrechen der narzisstischen Begrenzung zuließen. Sinnfällig ist dies bei jener selbstbewussten Amerikanerin, die Artemio trotz deren Angebot, eine dauerhafte Lebensgemeinschaft mit Artemio einzugehen, gehen lässt. Sieht man die Opferungen aber entgegen einer sich durch die textuelle Ebene anbietenden Chronologie, so sind diese als immer wiederkehrende Rückschläge auf dem Weg zu einer dauerhaften Okkupation der depressiven Position zu erkennen. Das Ende des Textes zeigt Artemio als auf die nackte Empfindung reduziert, hilflos, im Zustand völliger Sprachlosigkeit und in Todesangst. Melanie Klein hat den Zustand beim Säugling, der dem Artemios hinsichtlich seiner Motorik etc. genau entspricht, als „paranoid-schizoide Position“ bezeichnet.

Nachdem die Beschreibung der paranoid-schizoiden Position und die Arbeit mit Schizophrenen das Verständnis der Spaltungsformen beträchtlich erweitert hatte, erkannte Klein auch den schwächenden Effekt der Abspaltung von Selbstanteilen. Zunehmend begriff man die Entwicklung während der Analyse – wie auch während der paranoid-schizoiden und depressiven Position – als ein Zusammenziehen der Spaltungen zu einem besser integrierten Ich. Eine solche Integration heißt aber nicht, dass die unterschiedlichen Teile des Selbst sich einander angleichen sollen. Sie soll vielmehr die flexiblere Wahl verschiedenartiger Aspekte des Selbst oder eine

freiere und flexiblere Identifizierung mit den assimilierten Objekten ermöglichen, aus denen das Selbst besteht.

Früh entwickelte Klein die Ansicht, dass die psychische Aktivität gespalten und unintegriert sei. In höherem Maße als andere Analytiker verwarf Klein die Vorstellung einer psychischen Integrität. Statt von der zusammenhängenden Es-Ich-Über-Ich-Struktur Freuds auszugehen, betrachtete sie die Integration vielmehr als entscheidende und wiederholte Entwicklungsaufgabe. In der klinischen Praxis betonte die kleinianische Tradition die Integration von Spaltungen innerhalb des Ichs während katastrophischer Veränderungen. Die Streuung von Beziehungen und Erfahrung ist dabei das Resultat von Spaltungsprozessen in Verbindung mit projektiven Identifizierungen.

Vor diesem Hintergrund ist das Leiden Artemios als Rückzug auf die paranoid-schizoide Position zu werten. Auf die nackte Empfindung reduziert, in einem Zustand vollständiger Hilflosigkeit, nimmt Artemio vorbewusst von seinem Leben Abschied. Die Verluste der dargestellten Optionen, gemeint sind sowohl Lorenzo als auch die attraktive, mütterlich selbstbewusste Amerikanerin und Regina, sind als aufeinander folgende Verluste zu sehen, die die kindliche Erfahrung des Eintritts in die symbolische Ordnung poetisch nachzeichnen.

Gerade der Tod Lorenzos symbolisiert einen ungelösten ödipalen Konflikt. Es ist nicht zufällig, dass Lorenzo als Artemios Sohn in einem „Befreiungskrieg“ kämpft. Es ist auch nicht zufällig, dass Lorenzo in diesem Krieg stirbt. Die Indizien sprechen dafür, dass die Episode um Lorenzo den entscheidenden ödipalen Konflikt und seine signifikanten Stationen benennt, die zum Scheitern der ödipalen Identifizierung führen. Wiederholt ist der Schauplatz eine kriegerische Auseinandersetzung. Auf Lorenzo wird der unbewusste Wunsch verschoben, eine Position dauerhaft zu besetzen, ohne die dafür unabdingbaren psychischen Konflikte durchzuarbeiten. Diese Position beinhaltet den Besitz der Mutter ebenso wie die alleinige Machtposition als Retter der Familie.

Die von Freud betonte Prävalenz des Ödipuskomplexes erschließt sich aus den diesem Komplex beigemessenen Funktionen. Seine strukturierende Rolle in der Genese der intrapersonalen Topik ist für Freud an seinen Untergang und den Eintritt in die Latenzperiode geknüpft: „Er [der ödipale Konflikt] kommt, wenn ideal vollzogen, einer Zerstörung und Aufhebung des Komplexes gleich [...]. Wenn das Ich wirklich nicht viel mehr als eine Verdrängung des Komplexes erreicht hat, dann bleibt dieser im Es unbewusst bestehen und wird später seine pathogene Wirkung äußern“ (Freud 1924, S.399). Die Faktoren, die diesen Untergang bewirken, sind hinlänglich bekannt: Beim männlichen Kind ist es die Kastrationsdrohung durch den Vater, die für den Verzicht auf das inzestuöse Objekt bestimmend bleibt. Aber: „der Verzicht auf den Penis [wird] nicht ohne einen Versuch der Entschädigung vertragen“ (ebd., S.401).

Ein Verständnis des hier vorliegenden Textes erschließt sich nur aus der Berücksichtigung der Tatsache, dass der ödipale Konflikt nicht auf eine reale Situation reduzierbar ist. Er bezieht vielmehr seine beachtliche Wirksamkeit aus der Einführung einer verbotenden Instanz – dem Verbot des Inzests, das den Zugang zur natürlich gesuchten Befriedigung verschließt und, wie Lacan eingehend zeigen konnte, das Begehren und das Gesetz unmittelbar verknüpft. Eine Interpretation des Textes muss vor diesem Hintergrund danach fragen, in welchen realen Personen oder in welcher Institution sich eine verbotende Instanz inkarniert, in welche sozialen

Modalitäten sich die vom Kind konstituierte Dreiecksstruktur, sein natürliches Objekt und der Träger des Gesetzes, aufgliedern.

Erst die kleinianische Theorie trennt den Ödipuskomplex von den „realen“ Eltern, die für die klassische Konzeption eine zentrale Rolle gespielt hatten, vollständig ab und verlegte ihn in die von Partialobjekten bevölkerte Phantasiewelt der paranoid-schizoiden Position. Die Kontinuität zwischen den Partialobjektphantasien in den frühen Stadien des Ödipuskonfliktes und der späteren (klassischen) ödipalen Phase ist entscheidend. Die psychischen Aspekte der Persönlichkeit, die in der Gegenwart zu beobachten sind, stehen in einem kontinuierlichen Zusammenhang mit vorausgegangenen Entwicklungsphasen. Der Begriff der „Psychogenetischen Kontinuität“ (vgl. Hinshelwood 1993, S.582f.) fasst diesen Sachverhalt genau.

Die kleinianische Theorie des ödipalen Konfliktes ist ohne das Konzept der paranoid-schizoiden Position nicht hinreichend zu verstehen. Die von Klein entwickelte Version des Ödipuskomplexes beruht vollständig auf dem Gebrauch des Säuglings von den realen Objekten, um diese seiner eigenen Phantasiewelt „anzupassen“. Die auf der depressiven Position erworbene Fähigkeit, beiseite zu treten und eine Beziehung zwischen zwei Objekten zu beobachten, setzt voraus, dass der Säugling das Gefühl des Ausgeschlossenenseins ertragen, also dem klassischen ödipalen Schmerz in seiner ganzen Härte standhalten kann. Eben dieser Moment, in dem sich die Fähigkeit zu Liebe und Hass mit der Fähigkeit, zu beobachten und zu wissen (Bions K-Funktionen), verbindet, ist eines der entscheidenden Merkmale der depressiven Position. Die depressive Position umfasst mehr als nur das Erreichen des Ödipuskomplexes. Sie umfasst auch die Fähigkeit, die innere und die äußere Welt kennen zu lernen und sie als gegebene zu akzeptieren. Eine Fähigkeit, die Artemio nicht erreicht – in seinem Tod grenzt er die innere und äußere Welt aus.

Das Scheitern Lorenzos manifestiert den Verlust der depressiven Position bzw. die Fragilität des Gleichgewichts zwischen paranoid-schizoider und depressiver Position. Lorenzo gelingt die Befreiung aus der eingeschlossenen Stadt, kommt dann aber doch noch um, nachdem die entscheidende Brücke bereits überschritten worden war. Deutlicher kann das von Bion beschriebene reversible Gleichgewicht nicht beschrieben werden.

In diesem Zusammenhang ist es hilfreich, das Verhältnis zwischen Artemio und seinem Sohn Lorenzo näher zu betrachten. Artemio kehrt mit seinem Sohn nach Cocuya zurück. Nicht jedoch, um die Hütte, in der er mit Lunero lebte, wieder aufzubauen, sondern um das Herrenhaus zu restaurieren, zu dem ihm der Zutritt verwehrt blieb. Die phantasierte und vorsorgliche Rache an Artemios Vater geht mit dem Wunsch einher, sich an eben diese Stelle zu setzen, die Position ohne eigenständige Introjektion der väterlichen Attribute, ohne Verzicht und psychisches Wachstum direkt zu okkupieren. Dies wird deutlich an der Episode um Don Gamaliel. Eine vollständige, authentische Identifizierung mit dem Ort des Vaters misslingt Artemio aus ganz signifikanten Gründen. Es bleibt bei temporären Imitationen der väterlichen Attribute, die haltlos zurückgenommen werden und keinem wirklichen Konflikt standhalten.

Artemio gelingt keine Wiedergutmachung der für die paranoid-schizoide Stufe typischen Todeswünsche unter Restauration einer eigenen vollständigen Dreier-Familie, die die Abhängigkeit von der Position des Mütterlichen eingestehen würde. Vielmehr setzt sich Artemio auch an die Stelle der Mutter und will diese Position ebenfalls einnehmen. Er okkupiert in einer

kaum Familie zu nennenden Konstellation Catalinas Ort und will diesen aus eigenen Kräften besetzt halten.

Die Ausritte Artemios mit seinem Sohn auf dem ehemaligen Gut der Menchacas – das Pferd muss hier als chthonisches Symbol gewertet werden, die rhythmische Bewegung der beiden Reiter erinnert an die des sexuellen Verkehrs – repräsentieren eine duale, die Abhängigkeit vom Mütterlichen negierende Rückkehr zur Natur. Auch sind sie ein Echo der Erobererhaltung Atanasios, dessen Bild als eines spanischen Conquistadors auf einem Pferderücken von Ludivinia wiederholt evoziert wird. Artemio stilisiert sich selbst in diesem von Ludivinia auf ihn projizierten Bild.

Jener Tag, an dem Lorenzo von deutschen Tieffliegern erschossen wird, ist

un día que es más tuyo [gemeint ist Artemio selbst] que otro cualquiera, porque será el único que alguien viva por ti, el único que podrás recordar en nombre de alguien; un día corto, terror, un día de álamos blancos, Artemio, tu día también, tu vida también... ay... (228)

Der Regression auf eine frühere Entwicklungsstufe, hier durch den Tod Lorenzos dargestellt, wird vom Unbewussten als Stärkung des narzisstischen Kerns erfahren. Daher gehört der Todestag Lorenzos „Artemio mehr als alle anderen, weil ihn [diesen Tag] jemand anderes lebte.“ Diese seltsame, verschlüsselte Formulierung spielt auf die Funktion Lorenzos als Stellvertreter und Abspaltung Artemios an.

In der Symbolik dieser kurzen Episode können zentrale Stationen Artemios und die grundlegenden Verfahren der im weiteren Verlauf noch verhandelten Texte erkannt werden. Zentrale Konflikte Artemios werden von Nebenpersonen ausgetragen. Ihr Scheitern, hier die gescheiterte Besetzung der depressiven Position, spiegelt das Schicksal Artemios in auffälliger Weise.

Lorenzos Kriegserfahrungen werfen ein scharfes Licht auf die Erfahrungen Artemios während der Revolutionskriege. In diesem Abschnitt erfährt das Bild eines unverletzten Selbst, vor dessen Hintergrund die Erfahrung psychischer Fragmentierung überhaupt nur präsentiert werden kann, seinen stärksten Ausdruck. Der Status der Vollständigkeit, der von Lorenzo erreicht wird, liegt in erster Linie in seiner Fähigkeit, die privaten und öffentlichen Dimensionen seiner Erfahrungen miteinander zu verbinden. Die Geschichte Lorenzos suggeriert in einer Entgrenzungsphantasie das von Symington angesprochene Gegenteil der narzisstischen Option: Private Erfüllung wird dem Individuum nur möglich, wenn es an einer bedeutsamen kollektiven Aufgabe teilnimmt.

Es interessiert aber die spezifische Darstellung desjenigen Ideals, in dessen Rahmen Lorenzo seinen Tod findet. Der Text bietet eine nur scheinbar politische Option an und stellt diese im Rahmen einer verklärenden Erlösungsphantasie dar. Lorenzo stirbt den von Artemio intendierten Opfertod. Gleichwohl manifestiert diese Figur nicht ausschließlich die Abspaltung, deren Schicksal das Artemios paradigmatisch spiegelt. Lorenzo gelingt nicht die Flucht über die Berge. Er lenkt jedoch die Aufmerksamkeit der Kampfflieger von den anderen ab und opfert sich. Sein Tod gewinnt jedoch auf der Ebene des Textes nicht die Opferfunktion, er spiegelt vielmehr eine psychische Konstellation, die als Verlust der depressiven Position erklärt werden kann.

Denn Lorenzo hat unmittelbar vor seinem Tod eine kurze, jedoch befriedigende Affäre mit einer spanischen Frau, Dolores. Mit der Darstellung dieses Zusammentreffens versucht der Autor einen imaginären Raum zu erschaffen, in dem Liebe und Politik, die Bereiche des Privaten und

des Öffentlichen, miteinander zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen. Auf der Ebene des Textes ist der dargestellte reale Tod Lorenzos jedoch ein psychischer Tod, das harmonische Ganze ein Verlust der Differenzierung in Ich und Nicht-Ich.

Aufschlussreich ist das erfolgreiche Überschreiten einer Brücke. Die Szene knüpft an zwei weitere an. Zum einen reflektiert Artemio mit Hilfe ihrer seine eigene Vergangenheit am Fluss in Cocuya, unterhalb (!) des Herrenhauses.²⁹ Die mit Pedros gewaltsamem Tod endende Episode zeigt die Fragilität der Idylle. Die Erlebnisse am Fluss verweisen direkt auf ihre traumatische Beendigung. Der Schritt Lorenzos ist daher nur vermeintlich erfolgreich: Das Trauma bleibt unbewältigt, es gewinnt an Stärke und zerstört die vermeintlich hoffnungsvolle Zukunft Lorenzos. Der befreiende Schritt erfolgt, aber scheitert erneut.

Der gesamte Roman verfügt, wie viele der erzählerischen Werke des Autors, über eine ausgeprägte Grenzsymbolik (vgl. *Terra Nostra* bzw. *La frontera de cristal*). Flüsse und Berge gewinnen als natürliche Grenzen eine entscheidende Bedeutung für die Erzählperspektive insgesamt und die implizite Darstellung der Kreativitätsproblematik im Besonderen.

In einem grenznahen Dorf eingeschlossen, wagen Lorenzo und eine Gruppe spanischer Frauen die Flucht nach Frankreich. Es entwickelt sich innerhalb kurzer Zeit eine seltsame Beziehung zwischen der selbstbewussten und mütterlichen Dolores und Lorenzo. Die Gruppe gelangt zu einer vermutlich verminten Brücke, die den geographisch gesehen einzig möglichen Fluchtweg darstellt. In diesem Moment der Gefahr ergreift Dolores die Hand Lorenzos. Langsam, Hand in Hand, überqueren beide die Brücke unter Einsatz ihres Lebens. Auf der anderen Seite angekommen, fordern beide die anderen auf, ihnen zu folgen:

Él no se movió. Se quedó mirando a Miguel hasta que Dolores, la mano caliente de Dolores, los cinco dedos que acababa de retirar de la axila, tomaron los cinco dedos del joven y él comprendió. Buscó sus ojos y él vio, también por primera vez, los de ella. Pestañeo y los vio verdes, igual que el mar cerca de nuestra tierra. La vio despeinada y sin pintura, con las mejillas enrojecidas por el frío y los labios llenos y resecos. [...] Caminaron, ella y él, tomados de la mano y pisaron el puente. Él dudó un momento. Ella no. [...] Escucharon el ruido del río debajo de ellos y el crujido de las planchas de madera del puente. Si Miguel y las muchachas gritaron desde la otra orilla, ellos no los escucharon. El puente se alargaba, parecía atravesar un océano y no este río encabritado. (235ff.)

Auf der anderen Seite des Flusses, noch auf der Brücke,

surgió lo que no habían visto. Un gran olmo sin hojas, grande, hermoso, blanco. No lo cubría la nieve, sino un hielo brillante. Brillaba como una joya, de tan blanco, en la noche. [...] así de ligero, luminoso y blanco le parecía ese olmo que los esperaba. [...] Entonces los pies sintieron la tierra, se detuvieron, no miraron hacia atrás, corrieron los dos hacia al olmo, sin atender los gritos de Miguel y las dos muchachas, sin escuchar la nueva carrera de los compañeros sobre el puente, corrieron y abrazaron el tronco desnudo, blanco y cubierto de hielo, lo mecieron mientras esas perlas de frío caían sobre sus cabezas, se tocaron las manos abrazándolo y se separaron violentamente de su árbol para abrazarse Dolores y él, [...] (236).

Dolores und Lorenzo schreiten auf eine vor Eiskristallen leuchtende Ulme zu, umarmen diese und sich selbst. Lorenzo erfährt Hilfe und Zuneigung von einer mütterlich attribuierten

²⁹ Augenscheinlich verdichtet sich in diesem Bild die Erfahrung eines zu seiner Mutter aufschauenden Kindes. Auch dieses ist „unterhalb“ des mütterlichen Blicks. Lunero versucht im Folgenden, ein Gebirge in einem „Aufstieg“ zu bezwingen. Dieser Aufstieg misslingt.

Spanierin. Nach dieser Vereinigung, die als Zusammenfall von Ich und Ideal charakterisiert werden kann, stirbt Lorenzo.

Vor dem Hintergrund des Bildes vom reitenden Vater-Sohn-Paar und der in diesem deutlichen Erlösungssehnsüchte, zeigt die Szene die vermittelnde Rolle Lorenzos im Roman. Die Überquerung ist ein Anklang einer Erlösungsmetaphorik, die sich auch im Nachnamen Artemios bereits ankündigt. Im Verb „cruzar“ klingt der Name „Cruz“ an. Es ist der Name der Mutter, eine Tatsache, die Artemio auf der Ebene des Textes als Mutterdelegierten ausweist. Wird suggeriert, dass im Akt des Überquerens Artemio erst seinen Namen gewinnen wird, Artemio erst in diesem Akt sein eigener Name wird und erst in diesem Akt Zugang zu seinem wahren Selbst gewonnen wird?

In diesem Akt der Selbstverwirklichung gelingt es Artemio auch, die ursprüngliche, negative Besetzung seines Namens auszulöschen. Cruz verlegt seine Kindheit „sin nombre ni apellido verdaderos“ (306), ohne Identität. Das Erweitern des anonymen „cruz“ zu einem nur gemeinsam mit Lorenzo erzielten „cruzamos“ vermittelt die Überzeichnung eines desintegrierten Selbst zu einem durch projektive Identifizierung prothetisierten Selbst.³⁰

Worin liegt also der eigentliche Befreiungsakt? Es ist der gescheiterte Versuch, die infolge des infantilen Sadismus zerstörte (spanische) Mutter, als Staat und als Protagonistin, zu befreien. Aber auch die Welt einer Kindheit, scheinbar harmonisch und friedvoll, ist in Wirklichkeit schon gebrochen. In Cocuya ist das Leben ein ununterbrochener Fluss. Aber unmittelbar neben diesem zeit- und sprachlosen Bereich steht das zerstörte Anwesen der Menchacas, Symbol historischen Verfalls, der Unbeständigkeit und Mutabilität. Die Welt, die Artemio mit seinem Sohn Lorenzo wiedererschaffen möchte, ist zuerst eine der intensiven Nähe zur Natur, durch die dann diese angesprochene Trennung überwunden werden kann.

Bei seiner Rückkehr nach Cocuya trägt Artemio den Namen seiner Mutter, er ist gekommen, um die Rechte seiner Mutter einzufordern. Artemio fordert sein Erbe ein, seinen ihm vorenthaltenen Versorgungsanspruch. Die Rückkehr kann somit als eine Handlung gesehen werden, die direkt in Zusammenhang mit Artemios Tötung von Pedro steht, als ein symbolischer Vatermord. Denn das Kind halluziniert in seiner Unzulänglichkeit väterliche Angriffe. Artemio rächt sich für den Kindsmord, von dem Atanasio nur knapp durch seinen eigenen Tod abgehalten wurde.³¹

Auf der paranoid-schizoiden Stufe werden väterliche Angriffe auf das Selbst halluziniert. Der auf Pedro verschobene Mord am Vater kann somit eine Art Präventivschlag sein. Artemio rächt sich für den Kindsmord, von dem Atanasio nur knapp durch seinen eigenen Tod abgehalten wurde. Die ersehnte Rache an seinem Vater geht mit dem Wunsch einher, sich an dessen Stelle zu setzen, sich mit ihm zu identifizieren. Aber genau dies, die Identifikation mit dem Ort des Vaters, misslingt Artemio.

³⁰ Zwar misslingt die vollständige Transformation. Das Begehren, die eigene Defizienz zu transzendieren und sich durch den Sohn vermittelt zu erlösen, ist bei der Figur Artemio jedoch ein entscheidendes. Artemios Name, genau wie sein Leben, enthält zumindest den Anklang einer erlösenden Bedeutung, wenn die Transfiguration auch misslingt.

³¹ „Pero la muerte del amo Atanasio le había permitido conservar al niño, [...]. Sí, el amo Atanasio murió muy a tiempo; él hubiera mandado matar al niño; Lunero lo salvó.“ (285)

2.7 Trauma und Abwehr in der narzisstischen Option

Die offen gelegte Psychodynamik des Textes bestätigt den von Symington beschriebenen Zusammenhang zwischen Trauma und Abwehr in der narzisstischen Option. Der Protagonist Artemio flüchtet in eine fragile, nur scheinbare Grandiosität und verleugnet jene entscheidenden Phasen des Lernens und der Orientierung, die dazu dienen sollten, kontinuierlich auch nach Verlusten und Enttäuschungen wesentliche Konflikte durcharbeiten und dabei ein frei verfügbares Kapital – psychisch und materiell – bilden und investieren zu können. Die narzisstischen Optionen kennzeichnen sich durch eine konsequente Verleugnung wichtiger Teile des Selbst.

Daher berührt das Sprechen Artemios über die in der Kindheit erlittene Katastrophe nicht die emotionale Wirklichkeit dieser traumatischen Ereignisse. Die Figur bleibt blass und erzielt keine individuelle Befriedigung aus der Rückschau auf das vergangene Leben. Dies überträgt sich auch auf den Rezipienten. Die von Rorty thematisierte „Neubeschreibung“, die imaginative Rekonstruktion der persönlichen Vergangenheit und ihre ironisierende, freie symbolische Verwendung können nicht erfolgen, wenn die depressive Position im Sinne Kleins nicht genügend durchgearbeitet wird.

Die Figur Artemio bleibt sperrig, sie spricht sachlich aus einer entscheidenden Distanz und kehrt nicht emotional zu den Ursachen der traumatischen Erfahrung zurück. Trotzdem werden auf der erzählerischen Ebene diese Ursachen und ursprünglichen Konstellationen deutlich. Auffällig bleibt, dass sich infolge des erlittenen Traumas die Struktur der inneren und äußeren Beziehungen radikal verändert hat. Meine Suche nach diesen entscheidenden Stationen basiert auf der Erkenntnis, dass ein wesentliches Charakteristikum traumatischer Erfahrungen darin besteht, dass eine Stabilität, die auf einer festen Erwartung gründet, erschüttert wird.³² Diese Station findet sich im Roman in der Episode der Vertreibung Artemios aus einem kindlichen Paradies.

Unter Berücksichtigung dieser Konstellation zeigt sich, dass Artemio sich konsequent in die Rolle des Traumaauslösers hineinversetzt. Diese Entwicklung wird im Verlauf des gesamten Textes bestätigt. Artemio entscheidet sich für die narzisstische Option als einer Möglichkeit, ein Trauma als den plötzlichen Ansturm von Erregung zu bewältigen. Die Episode von Lorenzos Tod reflektiert die misslungene Entwicklung Artemios. Um sich von dem Geschehenen zu distanzieren, flüchtet Artemio in ein narzisstisches Dasein und ist somit imstande, das Schmerzhaftes fortzuschieben und gegenüber dem Schmerzhaften unempfindlich zu werden. Artemio optiert in einer grandiosen Identität für die Rolle des Traumaauslösers. Die grausame Behandlung durch ein Elternteil ist traumatisch. Die Möglichkeit, mit dieser Erfahrung zu leben, besteht darin, dieses verletzte kindliche Selbst fortzuschieben und sich anderen gegenüber grausam zu verhalten und unverletzlich zu erscheinen.

Artemio hat ein Trauma durchlebt und geht damit so um, als hätte er selbst es ausgelöst. Er lebt in einem Kokon, jener von Symington beschriebenen narzisstischen Hülle (vgl. Symington 1993,

³² Der von Winnicott analysierte Prozess beständiger Ablösung in der Kindheitsentwicklung ist davon abhängig, dass sich das Kind mit Hilfe des Vaters aus der engen Mutterbindung löst und neue Bindungen eingeht. Der Erfolg dieser Ablösung wird durch innere Auslöser bestimmt und durch emotionale Zuwendung gefördert. Wird dieser Prozess unterbrochen, ist eine Traumatisierung des Kindes wahrscheinlich.

S.77). Artemio versetzt sich in den Typus eines gefühlkalten Menschen. Er unterdrückt das nach Liebe und Geborgenheit suchende Kind in sich und nimmt die Identität einer kalten, verschlossenen Gestalt an. Deutlich zeigt sich an dem verwehrten Zutritt zur Hazienda die am allermeisten traumatisierende Erfahrung: das Fehlen einer emotionalen Zuwendung der Mutter, ein, psychoanalytisch gesprochen „malignes Containment“. Nicht nur die Analyse, sondern auch die Symbolisierung als Errungenschaft der depressiven Position sind Vorgänge traumatischer Situationen, die darauf gerichtet sind, Schmerz zu erleben und jemanden aus seinem narzisstischen Dasein zu befreien. Die Option für den Narzissmus dient jedoch dem Schutz vor unerträglichem Schmerz.

Die narzisstische Zuflucht steht dem eigenständig initiierten Unternehmen gegenüber. Die von Symington postulierte Umkehrung des Narzissmus infolge eines entscheidenden Durcharbeitens der depressiven Position erfolgt bei Artemio nicht. Wird der Narzissmus unter traumatischen Bedingungen gewählt, so zeigt der Autor in der Figur Lorenzo die Zuwendung zum „Lebensspender“ (Symington) auf. Der Autor zeigt in dieser Konstellation meiner Ansicht nach unzweifelhaft seine eigene Option, die ihn dazu befähigt, kreativ tätig zu sein und aus der Durcharbeitung psychischer Konflikte gestärkt hervorzugehen.

Die von Artemio verweigte „affektive Reaktion“ (Symington 1993, S.82) auf das Trauma stellt die einzige Möglichkeit, den einzigen Schritt zur Revidierung des Narzissmus dar. Wie Symington weiter ausführt, existiert dieses als „Lebensspender“ benannte innere Objekt erst in dem Augenblick, in welchem man sich für es entscheidet. Dieses Objekt ist außen und wird bei seiner Wahl introjiziert. Der Augenblick der Entscheidung ist riskant, da man gegen die Sicherheit optiert und an das andere Ufer gelangen muss. Die Bewegung ist reversibel. Letztliches Ziel bleibt es, die imaginäre Spiegelbeziehung zu übertreten und den Eintritt in die väterliche Ordnung zu vollziehen.

Artemio demonstriert diese initiatorische Bewegung, die in einer emotionalen Veränderung liegen würde, nicht. Seine allgemeine Indifferenz führt dazu, dass er weder ein Objekt anerkennt noch wirkliche emotionale Aktivität bezüglich eines Objekts zeigt. Bei Artemio zeigt sich nur, dass ein Hass gegen das eigene Selbst existiert, nämlich eines Selbst, das versucht, geboren zu werden. Ausschließlich die Bewegung nach außen, diese Übertretung der imaginären Spiegelbeziehung auf etwas hin, kann den Narzissmus umkehren. Daher übersät der Autor diese Figur mit Abneigung und penetrantem Hass.

Artemio gestaltet nicht die eigene emotionale Realität. Dass im Narzissmus nicht nur die Handlungsfähigkeit der Intentionalität beschnitten wird, sondern auch die kreative Leistung zur Kopie geraten muss, zeigt sich nicht zuletzt an den inauthentischen Werken, die nur zwischen nordamerikanischen Handelsinteressen vermitteln. Artemio versäumt, etwas Eigenes und damit Einzigartiges zu gestalten.

Wie Symington darlegt, kehrt sich die narzisstische Situation in dem Augenblick um, in dem gehandelt und geschaffen wird. Der literarische Text reflektiert die Einsicht, dass es grundsätzlich möglich ist, eine imaginative Rekonstruktion konfliktuöser persönlicher Vergangenheit vorzunehmen. Artemio versagt vor der entscheidenden Selbsterschaffung. Die Erschaffung des Kunstwerks aber ist eine Selbsterschaffung, da es in ihm möglich wird, die emotionalen Tatsachen des Lebens zu verändern, sie neu zu beschreiben und den im Trauma

verletzten Strukturzusammenhang zu modifizieren und für traumatische Erfahrung belastbarer werden zu lassen.

Dieser Schritt aber setzt die Anerkennung dieser Tatsachen voraus, die eine Symbolisierung erst zulässt. Hieraus erst entstehen ein verändertes Bewusstsein und eine Modifizierung der persönlichen Welt. Eine modifizierte Mentalität ändert auch die emotionalen Ereignisse des Lebens. Wir begreifen unsere Vergangenheit aus unserer jeweiligen Einstellung heraus. An dieser Aufgabe scheitert Artemio.

Artemio vermag es nicht, aus sich heraus eine neue, eigene Realität zu schaffen. Er illustriert und kopiert. Er vermeidet die Introjektion der väterlichen Attribute und überwindet die Kastration nicht. Er gelangt zu keiner authentischen kreativen Leistung. Die Fülle von Projekten, in denen immer nur das mexikanische Erbe verschachert wird, zeigen auf, dass er eine manische Wiedergutmachung betreibt, nicht aber zu einer authentischen gelangt.

Das psychische Gleichgewicht Artemios ist aufgehoben, die normale Fluktuation zwischen paranoid-schizoider und depressiver Position stagniert. Obgleich die Abwehrorganisation einem psychotischen Zusammenbruch entgegenwirkt, wird sie nun als ein Zurückweichen vor den Ängsten sowohl der paranoid-schizoiden als auch der depressiven Position erkennbar. Die Persönlichkeitsentwicklung kommt im „psychischen Rückzug“ zum Stillstand, bevor die depressive Position wirklich erreicht worden ist. Die organisierte Abwehr verfolgt das Ziel, Immobilität und Omnipotenz aufrechtzuerhalten.

3 *Terra Nostra*: Psychischer Rückzug und destruktiver Narzissmus

Corrió una rencorosa cortina sobre la actualidad que se ensañaba en contra de él, colándose por entre los bien aparejados bloques de granito de su palacio, su monasterio, su necrópolis imperial. (714)

3.1 Einleitung

3.1.1 Psychotische und nicht-psychotische Teile der Persönlichkeit

Der 1975 publizierte Text *Terra Nostra* wurde im europäischen Sprachraum ausgiebig als „Weltuntergangsszenario“ rezipiert. Diese Rezeption reichte bislang jedoch nicht über die Konstatierung eines „apokalyptischen Textes“ hinaus. Bislang ist offen, worin der „apokalyptische Ton“ (Derrida) dieses Textes nun eigentlich liegt, will man sich nicht auf die bloße oberflächliche Aufzählung katastrophischer Ereignisse im Paris des ausgehenden 20. Jahrhunderts beschränken. Ohnehin bleibt in einer derartigen Charakterisierung der textuellen Qualität unberücksichtigt, welcher ästhetische Entwurf in diesem apokalyptischen Geschehen durch den einarmigen Protagonisten Polo Febo verkörpert wird. Dass der Roman die Entstehung von Kunst und die riskante Auslotung der Differenz von psychischem Tod im Sinne Lacans und einer gelungenen Besetzung der depressiven Position demonstriert, ist bislang nicht diskutiert worden.

Die Untersuchung des Textes *La muerte de Artemio Cruz* zeigte den auch für *Terra Nostra* zentralen Zusammenhang von Trauma, Narzissmus und Ressentiment. Eine genaue Beschreibung der Kreativitätsproblematik in *Terra Nostra* liegt bislang nicht vor. Vereinzelt psychoanalytisch orientierte kürzere Arbeiten konnten den Zusammenhang von Trauma und Kreativität nicht hinreichend erklären. Zu stark ist noch immer eine positivistische Literaturkritik, die sich darauf beschränkt, reale historische Fakten und Personen in diesem Text „wieder erkennen“ zu wollen.

Mein Anspruch jedoch ist es, den Text in seiner Relevanz für die Erklärung der Entstehung von Kunst ebenso ausführlich zu untersuchen, wie die diskursiven Elemente herauszulösen, die diese Problematik tragen und erkennbar werden lassen. Meiner Ansicht nach referiert der Text *Terra Nostra* auf keinen realen historischen Hintergrund, er referiert ausschließlich auf seine eigene Genese. Aus diesem Grund sind verschiedene Konstellationen im Text auszumachen, die in besonderer Weise auf das Problem der Autorgenese verweisen, bzw. dieses implizit darstellen. Die verschiedenen Signifikantenketten, die bereits in *La muerte de Artemio Cruz* diagnostiziert worden sind, zeigen auch in *Terra Nostra* das reversible Gleichgewicht zwischen paranoid-schizoider Stufe und depressiver Position. Das Trauma wird textuell korrigiert, als auch protektiert.

Ich werte *Terra Nostra* daher als eine Replik auf *La muerte de Artemio Cruz*. Die am Protagonisten Artemio aufgezeigte narzisstische Persönlichkeitsstruktur und die detaillierte Beschreibung eines psychischen Todes, findet in *Terra Nostra* ihre Entsprechung in Felipe. Die in *La muerte de Artemio Cruz* nur angerissene Möglichkeit, für den Lebensspender im Sinne Symingtons zu optieren, ist an der Figur des Wanderers in der neuen Welt vollständig

ausgearbeitet. Die Rahmenerzählung um Polo Febo mit ihrer Ansammlung katastrophischer Ereignisse ist gewissermaßen die übergeordnete Persönlichkeitstruktur, in deren Rahmen beide Optionen, Felipe und der Wanderer, einander abarbeiten. Ihre strategische Engführung zeigt den Konflikt literarischen Schaffens. Polo Febo meistert die existenzielle Probe der Kreativität: während draußen die Welt untergeht, wächst ihm angesichts der Katastrophe ein neuer Arm, er verwandelt sich zum differenzlosen Androgyn. Die inferiore Welt bleibt ausgeschlossen, alle Differenzen fallen zusammen.

Die in *Terra Nostra* auffällige Dichotomie zwischen der Wiedergeburt als letzter Autor aus der sprachlich bewältigten und vollzogenen Apokalypse der alten Welt und der von Felipe vollzogenen Option des „psychischen Rückzugs“ (Steiner) ist das dem Text zugrunde liegende Modell. Der Autor gebärt sich selbst in seinem Kampf auf, psychisch gesehen, Leben und Tod. Felipe als narzisstische Option muss sterben, damit der Wanderer in seiner Reinkarnation als zuvor einarmiger Polo Febo einen neuen Arm erlangt, der selbstverständlich ein neuer Schreibarm ist. An Polo wird die Fähigkeit aufgezeigt, die für die paranoid-schizoide Stufe signifikante symbolische Gleichsetzung (Segal) zu überwinden und den entscheidenden Schritt zur depressiven Position zu gehen. Das Schreiben angesichts der Katastrophe zeigt daher nicht nur die Überwindung des psychischen Todes, sondern die vollkommene Meisterschaft über die symbolische Ordnung.

Der Autorgenese liegt daher ein in objektbeziehungstheoretischen Begriffen bestimmbares Modell zugrunde, das es ermöglicht, Freuds Narzissmuskonzept entscheidend zu erweitern und im künstlerischen Schaffensprozess eine bislang nur von Analytikern gesehene Dynamik zu erweisen. Aus diesem Grund wird der im Mittelpunkt des Textes stehende Escorial sowohl als Text, als auch als narzisstische Option im Sinne des von John Steiner beschriebenen „psychischen Rückzugs“ gewertet.

Das angesprochene objektbeziehungstheoretische Instrumentarium wurde von Bion in seinem in der Literaturwissenschaft bislang nicht beachteten Aufsatz über die psychotische Persönlichkeitsstruktur ausgearbeitet (Bion 1957). Bion behandelt in seinem zukunftsweisenden Beitrag den Unterschied zwischen einem psychotischen und einem nicht-psychotischen Teil der Persönlichkeit. In der späteren Beschreibung einer inneren Welt, in der die Alpha-Funktion versagt, stellt Bion eine Welt vor, in der jede Erfahrung ihrer Bedeutung entkleidet ist und persekutorische Elemente (Beta-Elemente) ausgestoßen werden, um jegliche Erfahrung zu eliminieren (vgl. Bion 1962).

Der Annahme, dass eine Gesamtpersönlichkeit der Psychose-Neurose Achse folgend in voneinander getrennte Bereiche aufgespalten ist, wird auch in dem von mir behandelten Zusammenhang erhebliches Gewicht beigemessen. Bions Differenzierung hat für die Überlegung der Autorgenese auch hinsichtlich der ihr zugrunde liegenden Persönlichkeitsstruktur eine entscheidende Relevanz. Die Optionen Felipe und der Wanderer, gewissermaßen zwei einander widerstrebende Anteile der Persönlichkeitsstruktur, finden in diesem Konzept ihre genuine Entsprechung.

Progressiv ist die Ausarbeitung von Bions Konzept durch Meltzer (1968). Meltzer beschreibt einen inneren Kampf zwischen gesunden und kranken Teilen des Selbst und thematisiert innere Konflikte zwischen einem Teil des Selbst, der Abhängigkeit ertragen kann und realistischere Objektbeziehungen unterhält, und einem Teil, der den Gewinn aus Objektbeziehungen verhöhnt

und das Individuum fortlaufend in eine Haltung der Selbstdestruktion hineinzutreiben sucht (vgl. Meltzer 1968). Rosenfeld folgt in seiner detaillierten Beschreibung der Idealisierung des „bösen“ Selbst als eines „negativen Narzissmus“ dieser These. Er erkennt eine Struktur, in der der Todestrieb, ebenso wie in Meltzers Darstellung, im Inneren der Persönlichkeit als Objekt organisiert ist, das die übrige Persönlichkeit beherrscht. Die destruktiven und selbstdestruktiven Persönlichkeitsanteile verlangen nach Idealisierung (vgl. Rosenfeld 1971). Wichtig ist noch ein weiterer Aspekt: in ihrer Verherrlichung der Omnipotenz verlangt die Idealisierung „das Festhalten an der Omnipotenz als Abwehr der Depression und die Heiligsprechung von Groll und Rachgier“ (Brenman 1985, S.280).

Bion zeigt in seiner Beschreibung des Gegensatzes zwischen psychotischen und nicht-psychotischen Teilen innerhalb der Persönlichkeit, dass bestimmte Bereiche der Persönlichkeit vom Todestrieb beherrscht werden und von der übrigen Persönlichkeit getrennt bleiben. Das wesentliche Merkmal dieser pathologischen Organisationen ist die Identifizierung mit einem bestimmten Objekt und speziell die Identifizierung durch omnipotente Projektion. Diese omnipotente Identifizierung erfolgt simultan mit einer introjektiven Identifizierung – das Ich identifiziert sich mit guten Eigenschaften und verleugnet diese im Objekt. Auch kann das Omnipotenzgefühl angeregt oder intensiviert werden, indem das Selbst sich in das Objekt verwandelt; es kann sich daran erfreuen, ein neues Objekt zu sein. Die Dominanz der Destruktivität führt nicht nur zu einer Entwertung des Objekts, das seiner positiven Eigenschaften durch diese invasive Identifizierung enteignet wird, sondern auch zu Spaltung und einer Schwächung des Selbst.

Das Ich spaltet sich in ein bedürftiges und abhängiges Selbst, sowie einen omnipotenten Teil, der sich das Objekt und seine guten Eigenschaften aneignet, die Omnipotenz derart intensiviert, die Existenz anderer und schwächerer Teile des Ichs verleugnet und sich dann für das gesamte, nun gestärkte Ich hält. Das durch die Spaltung geschwächte Ich und das Objekt, das wertlos geworden ist, nachdem es seiner Qualitäten beraubt wurde, rufen eine innere Leere hervor, die dadurch gesteigert wird, dass das omnipotente Selbst sein Objekt häufig wechselt und sich wiederholt in neue Objekte verwandelt, um Spaltung, Projektion, Kontrolle und Omnipotenz aufrechtzuerhalten. Vor allem Brenman hat solche vielfältigen und rasch wechselnden Identifizierungen mit Idealobjekten untersucht (Brenman 1985, S.424).

Diese komplexen Zusammenhänge können am Beispiel der Figur Felipe verdeutlicht werden. Die Konstruktion des Textes legt nahe, dass Felipe einen destruktiven Teil des Selbst repräsentiert. Hier ist entscheidend, wie sich die übrigen Persönlichkeitsanteile gegenüber dieser Destruktivität verhalten. Felipe beherrscht als der destruktive Teil des Selbst die Persönlichkeit und droht die gesunden Teile zu zerstören und zu lähmen. Dieser destruktive Teil wird jedoch im Fortschreiten des Textes von den gesunden Persönlichkeitsanteilen, der Wanderer, aufgefangen [contained] und neutralisiert. So entsteht ein Gleichgewicht der Extreme. Steiners Begriff der „Liaison“ zeigt, dass der destruktive Teil des Selbst die gesunden Teile nicht vollständig ignorieren kann, sondern gezwungen ist, sie zu berücksichtigen (vgl. Steiner 1982, S.242).

Die pathologische Organisation, repräsentiert in der Option Felipe, bietet erregende Befriedigungserlebnisse, bei denen Objekte einer omnipotenten und sadomasochistischen Kontrolle unterworfen werden (vgl. Meltzer 1968). Diese Option bleibt zwischen paranoid-schizoider und depressiver Position fixiert und zeigt eine komplexe Abwehrhaltung gegenüber

der für die paranoid-schizoide Position charakteristischen Fragmentierung und gegenüber dem Schuld- und Verantwortlichkeitsgefühl der depressiven Position.

Die träge Entwicklung dieser pathologischen Organisationen vollzieht sich im Kontext eines übermäßig starken Neides und Todestriebes. Die Stabilität dieser Organisation ist äußerst fragil, sie zeigt, dass über die paranoid-schizoide Position überhaupt nur hinausgelangt werden kann, indem ein rigides Abwehrsystem entwickelt wurde, von dem mit Steiner als einer „pathologischen Organisation“ gesprochen werden kann. Diese Organisation dient nicht nur der Abwehr, sondern stellt auch ein starres Festhalten an bestimmten Formen von Objektbeziehungen und eine Quelle beträchtlicher pathologischer dar.

Es gilt, die Konstellation zentraler Protagonisten in *Terra Nostra* auf diese theoretische Basis zu stellen und auf diesem Wege die Spezifika der vollzogenen Autorgenese aus dem Text herauszulösen. Dieser Weg stellt sicher, nicht nur die Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Persönlichkeitsanteilen zu erkennen, sondern das fragile Gleichgewicht, auf dem die gelungene Autorgenese beruht, deutlicher zu verstehen. Die Objektbeziehungstheorie ermöglicht ein genaueres Verständnis der Katastrophe als Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Persönlichkeitsanteilen. Dieser Kampf macht nicht nur die psychische Disposition deutlich, die dem literarischen Schaffen zugrunde liegt, sondern zeigt die unterschiedlichen Optionen auf, zwischen denen ein Autor stets wählen muss.

3.1.2 Apokalypse und Saturnalie

Es interessiert vor dem Hintergrund der von Eisenstadt vorgetragenen zivilisationskritischen Überlegungen, worauf ein Autor hinauswill, der das Ende aller Objektivierung, den Schritt vor die Polis verkündet. Wir müssen wie Kant danach fragen, welchen Erfolg der Autor von *Terra Nostra* als wortgewandter Visionär zeitigen will und welchen Lustgewinn er sich und seinen Rezipienten in Aussicht stellt? Es ist nicht das Ziel, den in *Terra Nostra* entfesselten eschatologischen Diskurs auf ein bestimmtes Genre der Eschatologie zu reduzieren, sondern eine Grundtonart seiner Stimmung, eine Haltung seines Verfassers auszumachen.

Der amerikanische Literaturkritiker Bernstein entwirft am Beispiel Ira Einhorn eine auffällige Selbstbeobachtung, die hilft, die eigenartige Faszination, die von Texten wie *Terra Nostra* ausgeht, besser zu verstehen. Es ist nicht nur der Ton, der die Rezeptionsrichtung entscheidend vorgibt. Der Text spielt in genuiner Weise mit Phantasien und Rezeptionshaltungen. Er findet einen Zugang zu den unbewussten Phantasien des Rezipienten und ist Teil einer „unheimlichen Gegenübertragung“ (Bernstein).

Der Autor von *Terra Nostra* bemüht das Phantasma des reinigenden Chaos, der Saturnalie. Wie Bernstein aufzeigt, verfügt die Saturnalie über einen spezifischen Zusammenhang mit anarchischer Gewalt und der Abscheu vor Kompromissen. Das Versprechen eines vollständig reinigenden und wohltuenden, erlösenden Chaos ist äußerst attraktiv. Aber wie auch der traditionelle Karneval verfügt die Saturnalie über eine dunkle Seite, „its current of anarchic violence and disdain for constraints of any kind, including ultimately, among its sociopathic visionaries like Ira Einhorn, the prohibition against murder“ (Bernstein 1992, S.4).

Auch der Text *Terra Nostra* beschwört, um in einem Bild Bernsteins zu bleiben, „ceremonies that in their licensed freedom and joyous suspension of all restraints resembled nothing so much as a contemporary Saturnalia, a re-creation in the modern city parks of the carnivalesque market

squares of medieval and Renaissance Europe” (Bernstein 1992, S.4). Der Autor schafft einen „utopian space in which to practice the rites of the coming permanent revolution, rites in which there would be no more distinction between participants and spectators since all roles would be interchangeable and neither script nor director would be necessary“ (ebd., S.4).

Die Rahmenerzählung in *Terra Nostra* ist in der Tat eine charakteristische Manifestation spezifischer utopischer Anarchismen aus dem Herzen der Saturnalie. Die Inkarnation Polo Febos orientiert sich an den revolutionären Millenaristen und mystischen Anarchisten des Mittelalters, deren Wege Norman Cohn (vgl. Cohn 1988) detailliert beschrieben hat. Es ist jedoch nicht die bloße phänomenologische Bestimmung dieser Geschehnisse interessant, sondern ihre Kehrseite. In den Worten Bernsteins:

when the tropes of a Saturnalian reversal of all values spill over into daily life, they usually do so with a savagery that is the grim underside of their exuberant affirmations. It is precisely the festival's bitter side, the relationship between its celebratory and its rage-filled aspects. (Bernstein 1992, S.5)

Polo Febo entspricht jenem von Bernstein beschriebenen „Abject Hero“, angesiedelt zwischen Schamane und Clown, der in der Verbindung von Selbst und dem mythologisierten Bild des Outlaw Befreiung empfindet. Unser Begehren, sich mit Personen wie Einhorn partiell zu identifizieren, lässt deren Lebensentwürfe als authentisch gelten. Die augenscheinliche Ablehnung auch solcher Protagonisten wie Polo Febo geht oft einher mit einer

psychological dependence upon [those who have been] rigorously opposed and excluded at the social level. It is for this reason that what is *socially* peripheral is so frequently *symbolically* central, and that choices and traits that had been expelled as ‚Other‘, return as the objects of nostalgia, longing and fascination. (Stallybrass u. White 1986, S.5)

Polo verkörpert den seit der Französischen Revolution bekannten Tropus des „mad‘ artist“, des kompromisslosen „single-minded rebel“. Er begeistert durch einen Charakter, der sich einer langen Tradition der Heroisierung defizienter Integrität und der Verweigerung der Konformität bedient.³³ Der Erfolg und die Attraktivität eines Einhorn oder eines Polo Febo erweist daher ein außerordentliches Containment einer „rhetoric of the self-declared marginal and powerless“ (Bernstein 1992, S.8).³⁴ Als Quasi-Prophet äußert Febo die typische Verachtung für das alltägliche Bemühen und die wechselseitigen Zugeständnisse an den jeweils anderen, die Basis gesellschaftlichen Auskommens:

Quasi-prophets, who differed in their specific recommendations but shared a contempt for the pedestrian decencies and mutual concessions on which ordinary communal existence depends. The longing for an immediate Apocalypse, for an instantaneous and utter transformation of „the history of all hitherto existing society“, was wedded to a rejection of the practice of intellectual discrimination and a concomitant refusal to recognize any meaningful frontier between madness and sanity. (Bernstein 1992, S.8)

³³ Bernstein spricht von einem Charakter „who could draw on all the resources of a long tradition heroicizing his defiant integrity and refusal to ‚conform‘“ (1992, S.8).

³⁴ „To what extent such receptivity has always functioned as a kind of ‚containment strategy‘, a willingness to yield on minor matters in order to preserve intact the integuments of actual power, and to what extent it can also lay bare a real loss of faith in the values and practices of the traditional social institutions on the part of its own leaders, is one important question. But it is a question that needs to be posed anew in different historical contexts and moments of crisis“ (Bernstein 1992, S.8)

Jacques Derrida hat den „apokalyptischen Ton“, der die Rahmenerzählung von *Terra Nostra* prägt, in einem umfassenden Zusammenhang eingehend beschrieben (vgl. Derrida 1985). Dieser Ton deckt sich mit der typischen proklamierten Tonalität der von Eisenstadt untersuchten Eliten. Trotzdem können wir die Strategie in *Terra Nostra* nicht auf ein Grundmodell zurückführen. Derrida weist darauf hin, dass es die Komplexität der eschatologischen Strategie unterschätzen hieße, wollte man eine fundamentale Szene, ein großes Paradigma benennen, nach dem sich alle eschatologischen Strategien regeln. Es wäre dies nur weitere „onto-eschato-teleologische“ Interpretation (Derrida), die suggerierte, die apokalyptische Strategie sei im Grunde genommen nur eine.

Gleichwohl bemüht der Autor von *Terra Nostra* die Fiktion einer fundamentalen Szene, die Vorstellung einer Einheit (seines) apokalyptischen Tons. Hinsichtlich der literarischen Ausprägung dieses Zusammenhangs interessiert der bestimmte Ton, der die Figur Polo Febo begleitet und ihr eine imaginative Gewalt verleiht. Wie Derrida zeigt, bestimmt sich der Ton eines Textes durch ein komplexes Zusammenspiel verschiedener Elemente, darunter tropische Figuren, semantische Verschiebungen der Aussageweisen und ihrer Konnotationen, aber auch in der bevorzugten Haltung des Sprechers und der Inszenierung des Erzählten.

Derridas detaillierte Untersuchung jenes „apokalyptischen Tons“ in der Philosophie und der Literatur folgt dem Titel der wenig bekannten Schrift Kants aus dem Jahre 1796. Bereits bei Kant stellt sich das Problem, wie das Phänomen einer Tonalität untersucht werden kann. Derridas Frage, wodurch ein Ton oder eine tonale Differenz innerhalb ein und desselben literarischen Textes zu erkennen sei, und welche Züge eine Analyse berücksichtigen muss, ist für meine Fragestellung aufschlussreich.

Im Gegensatz zu Derrida verfolgt Kant eine durchgängig greifbare Argumentation. Er beschreibt weniger einen Ton, sondern denunziert eine bestimmte Manier und Attitüde, sich zu profilieren. Kant findet in diesem Gehabe die „übernatürliche Mitteilung“, die „mystische Erleuchtung“ (Kant, [1796] 1968, S.386), die einen Ersatz des erkennbaren Gegenstandes oder dessen Ergänzung in Aussicht stelle. Er warnt vor der „schwärmerischen Vision“, der visionären Haltung, der übernatürlichen Offenbarung als dem „Tod aller Philosophie“ (S.396). Schon Kant verdächtigt die Intentionen, die mit der gezielten Wahl eines Tons verfolgt werden, die Effekte, die dieser Ton erstrebt und seine charakteristische Polemik.

Jacques Derrida parodiert die „Urszene“ des apokalyptischen Diskurses in folgenden Worten:

Wir sind allein auf der Welt, ich bin allein, um Dir die Wahrheit oder die Bestimmung offenbaren zu können, und ich sage sie Dir, ich gebe sie Dir, komm, lass uns, die wir noch nicht wissen, wer wir sind, für einen Augenblick vor dem Ende die einzigen Überlebenden sein, die einzigen, die wachen, das wird uns um so mehr stärken. Wir werden eine Sekte sein, wir werden eine Art, ein Geschlecht (!) für uns ganz allein bilden, wir werden uns einen Namen geben. (Derrida 1985, S.65)

Derrida sieht die Faszination, die von einem apokalyptischen Text ausgeht, in Folgendem: „Das Subjekt des apokalyptischen Diskurses kann Interesse daran haben, auf sein Interesse zu verzichten, es kann auf alles verzichten, um Ihnen noch seinen Tod auf die Schultern zu laden und Sie im voraus zum Erben seines Leichnams, d.h. seiner Seele, zu machen, wobei es hofft, so über das Ende zu seinem Zweck zu kommen, d.h. Sie auf der Stelle zu verführen, indem es Ihnen verspricht, Sie in seiner Abwesenheit zu schützen“ (Derrida 1985, S.58).

Dieser von Derrida umrissene Diskurs, dieser „Ton des Wachens im Augenblick des Endes“, zitiert und dupliziert die Apokalypse des Johannes und deren grundlegende Szene (Derrida 1985, S.62). Derrida glaubt eine an Blanchot orientierte Analyse der Erzählstimme in der johannitischen Apokalypse vornehmen zu können, wonach eine „Erzählstimme“ von der „Erzählerstimme“ unterscheidbar wird, nämlich derjenigen des bestimmbar Erzählers. Diese Differenzierung ist hilfreich, um das Verfahren in *Terra Nostra* näher zu bestimmen. Auch in der Offenbarung ist es formal gesehen Jesus, der sagt: „Ich werde über Dich kommen“, jedoch Johannes, der spricht, indem er Jesus zitiert. Es ist Johannes, der schreibt, der seine Worte, die davon erzählen, dass er Jesus in dem Augenblick zitiert, in dem jener ihm diese eingibt, zu schreiben und das, was er gegenwärtig tut, aufzuschreiben scheint.

Noch bevor Johannes eigentlich schreibt, hört er als Diktat die Stimme Jesus. Diese Stimme diktiert, dass Johannes „schreiben und senden“ solle. Wichtig für das Verständnis des Verfahrens von *Terra Nostra* ist die Erzählszene der Offenbarung, die ein Diktat als unmittelbare Inspiration wiedergibt. Ihr vorgeordnet findet sich eine Präambel ohne Erzählstimme und ohne Herkunft, die die apokalyptische Aufdeckung an die Sendung bindet.

Vor diesem Hintergrund wird *Terra Nostra* Teil eines einflussreichen diskursiven Programms. Die Thematisierung des Endes der Geschichte und des Niedergangs der westlichen Industriegesellschaft erscheint in diesem Diskurs als eine sehr populäre und verdichtete Form, die sich einem generellen Kulturpessimismus beordnet.

Wie die apokalyptischen Autoren vor und nach ihm will auch der Autor von *Terra Nostra* nicht mehr und nicht weniger, als die tradierten Formen eschatologischer Diktion zu überbieten. Der neue alte Ansatz von *Terra Nostra* will aufklärerischer als vorherige sein, um dem Diskurs noch einmal hinzuzufügen: „ich sage Euch in Wahrheit...“. Ob dies nun das Ende des westlichen Eurozentrismus ist, die Ödipalisierung des Subjekts (Deleuze/Guattari) oder das Ende der westlichen Industriegesellschaft, bleibt unerheblich. Der Autor von *Terra Nostra* muss, ob er will oder nicht, in das Gesamtkonzert jener miteinstimmen, die vom Ende sprechen.

Der Autor von *Terra Nostra*, der sich gegen den europäischen Logozentrismus wendet, unternimmt es im Namen einer neurotischen Gegenaufklärung, den von Kant angesprochenen vornehmen Ton vorzutragen. Das apokalyptische Begehren, das diesem Text zugrunde liegt, ist eines nach Erhellung, Zivilisationskritik und Wahrheit. Auch in *Terra Nostra* wird deutlich, dass die apokalyptische Eschatologie sich im Namen einer neuen, besseren Vision verkündet, die ein höheres Wissen auf ihrer Seite glaubt.

Die von Derrida (vgl. Derrida 1985) aufgezeigte apokalyptische Methodik der Verführung, Unterwerfung, Einschüchterung und des Lustaufschubs, ist auch in *Terra Nostra* auszumachen. Die Analyse des Textes wird diese Strategie in Begriffen objektbeziehungstheoretischer Konzeption verdeutlichen. Die Entmystifizierung der auktorialen Strategie der Verführung legt den imperativen Charakter des neuen Gesetzes dieses Autors offen und dessen Kalkül. Das Verlangen nach zivilisationskritischer Aufklärung, angeblich häufig bei „post-kolonialen“ Autoren zu finden, ist nur die Oberfläche des Textes und kann dessen Motivation letztlich nicht erschöpfend begründen.

Das Kalkül liegt im Gewinn von (sprachlicher) Macht, Benennungsmacht und symbolischem Kapital aus der schon bekannten Haltung des privilegierten Opfers heraus. Die Parallele zwischen der Figur Felipe, dem *peregrino* und Polo Febo wird vom Text angeboten. Am

Beispiel Polos lässt sich die arrogante Attitüde des Apokalyptikers deutlich erkennen. Seine Passivität spiegelt die der Figur Felipe und ist der des Johannes der *Offenbarung* vergleichbar. In *Terra Nostra* ist es gleichwohl Celestina, die als die von Blanchot angesprochene Erzählstimme erkennbar ist. Es ist die Stimme einer Imago, die im Text wiederholt auftritt und mit der Polo sich am Ende des Romans angesichts der Katastrophe körperlich vereint. Die Zusammenstellung eines politischen Anspruchs mit einer inzestuösen Sexualität zeigt, dass die Erregung von Angst mit dem Lustgewinn einhergeht.

Der Katastrophe als Aufhebung aller Objektivierung steht der allerhöchste, allen Mangel aufhebende Lustgewinn gegenüber. Die Haltung des „Ich aber sage Euch“ führt demnach zu einer ganz individuellen Aufhebung der Defizienz. Die erregte Verkündung des eintretenden Endes, das bezeichnenderweise in einer Stadt seinen Ort findet, legt das grundsätzliche Interesse des Autors bereits offen: die intime inzestuöse Begegnung unter Ausschluss des Gesetzes. Die eschatologische Mystagogie negiert das Gesetz, der Ton bewirkt seine Zersetzung, der Text dient dem unaufhörlichen Lustaufschub.

Kants Psychologie des Mystagogen ergänzt den Ansatz von Eisenstadt entscheidend. Wie Derrida ausführt, verdächtigt Kant den Ton als spezifische, gesellschaftlich codierte Modulation, die das Ziel verfolgt, eine bestimmte Feststellung zu treffen. Der von Kant verspottete Hochmut dieses Tons ist ein metaphorischer Hochmut. Die Mystagogen sprechen hochmütig und erheben ihre Stimme in der Verfolgung einer ganz bestimmten Absicht: um aus der privilegierten Position Kapital zu schlagen.

Kant beobachtet dezidiert, dass Mystagogen einem Gesetz der wiederholten Usurpation gehorchen. Ausschließlich durch eine Lockerung der Relation zwischen Zeichen und Bezeichnetem wird Raum für die Sinnentstellung und die Verkehrung eröffnet. Das Band, das den Namen der Philosophie an seine Bedeutung bindet, muss sich in einem Maße gelockert haben, dass der philosophische Titel regelmäßig zur Verfügung steht, einem Ornament und usurpierten Signifikanten gleich, der von jenen Mystagogen als „intellektuelle Travestie“ (Derrida) behandelt wird.

Erst hieraus erklärt sich die den Mystagogen eigene ausgeprägt arrogante Positionierung außerhalb des Zentrums. Der Mystagoge behauptet, über einen immediaten, ausschließlichen und intuitiven Kontakt zum Mysterium zu verfügen. Die Funktion des Mystagogen oder initiiierenden Priesters liegt darin, zum Mysterium und durch das Mysterium anzuziehen, zu verführen, anzuführen.

Der Kreis schließt sich. Wir erkennen das Phänomen des „psychischen Rückzugs“ (John Steiner). Derrida sieht eine agogische Funktion als Menschenführer, die diesen über der Masse positioniert, die er mittels einer verschwindend geringen Zahl von Adepten führt, die wiederum zu einer heterodoxen Sekte mit einer Geheimsprache zusammengeschlossen sind, zu einer Clique mit ritualisierten Praktiken und Initiationsriten. Entscheidend aber bleibt, dass die Mystagogen behaupten, das Vorrecht eines geheimen Mysteriums wie einen Privatbesitz, den „geheimen Schatz“ (Steiner), innezuhaben, deren Offenbarung sie „eifersüchtig“ bewachen und instrumentell steuern (Derrida 1985, S.28). Niemals teilen die Mystagogen das Geheimnis dem anderen in der geläufigen Sprache mit, sondern nur durch Initiation oder Inspiration.

Bereits Kant diagnostiziert den allen Mystagogen gemeinsamen Zug, sich für Vornehme zu halten ([1796] 1968, S.378), für Elitewesen, für ausgezeichnete, höhere Subjekte, die sich an der

Peripherie positionieren. Jene Mystagogen nehmen Arbeit, Begriff, Schulmäßigkeit von oben herab und glauben unmittelbar Zugang zu dem zu haben, was mühelos durch Anschauung und ohne Schule gegeben ist. Sie verfügen über einen „analen Phallus“ im Sinne Chasseguet-Smirgels.

Der Vornehme, der über diesen „analen Phallus“ verfügt, erlangt intuitiv, die normale Bevölkerung aber „arbeitet, erarbeitet, entwirft – und verliert (vgl. Derrida 1985, S.29).“ Es ist der Emporkömmling, der sich hochmütig hervortut und usurpierte Zeichen einer höher stehenden sozialen Zugehörigkeit imitiert. Der Emporkömmling, der sich erhebt, vermischt „die Stimme der Vernunft und die Stimme des Orakels“, er hört „das Orakel in sich selbst (vgl. Derrida 1985, S.32).“ Die Stimme, die zu Polo spricht, ist die der Interpretation als die „hermeneutische oder hermetische Verführung (Derrida 1985, S.33).“

Der Autor von *Terra Nostra* nimmt den apokalyptischen Ton an, um die Wahrheit zu sagen. Er offenbart sie dem Rezipienten des Textes, er offenbart sie Polo Febo durch Celestina. Der Autor des Textes bedeutet uns als seinen Rezipienten, dass er sie uns offenbart. Der Ton gewinnt hier die Qualität des Offenbarenden einer sich vollziehenden Enthüllung, einer Apokalypse. Celestina äußert jenes „Komm“ des Apokalyptikers. Da aber nur Polo Febo und Celestina das Geheimnis teilen, werden sie errettet.

Vor dem Hintergrund der Argumentation von Eisenstadt ist die Haltung Polos, der in einem traumähnlichen Zustand den Untergang der alten Welt sieht, allererst verständlich. Felipe verkörpert die alte Welt, das Zentrum. Polo inkarniert als der Wanderer in der neuen Welt. Sein Weg von der Peripherie in ein abgewirtschaftetes kulturelles Zentrum, Paris bzw. der Escorial, entspricht exakt dem von Shiels und Eisenstadt beschriebenen Weg der Eliten in das Zentrum und die Abwertung dessen als inferior, verrottet und dem Untergang geweiht.

Der Wanderer hingegen, von der Peripherie kommend, ist der, wohlgemerkt: ausschließlich sprachliche Erneuerer dieser Welt, die nicht modifiziert werden soll, sondern vollständig vernichtet werden muss. Die Repräsentanten des kulturellen Zentrums sterben, ein Sachverhalt, der auch in *Una familia lejana* präsent ist. Der Erneuerer überlebt die Zerstörung, da ihm das Ende der westlichen Industriegesellschaft offenbart worden ist. Als einziger wird er an einen sicheren Ort geleitet, von dem aus er unversehrt den Untergang beobachtet und selbst zu neuer Lebenskraft aus der Verschmelzung mit Celestina erwächst.

Der Weg Polos durch die Stadt Paris ist der Gang des Apokalyptikers. Unberührt von allen Grausamkeiten, von Tod, menschlichem Elend und Vernichtung, bewegt sich Polo in einem Zustand der Trance. Einzig die ihm offenbarte Wahrheit zählt, Polo ist das Sprachrohr einer nicht zu verortenden, übergeordneten Stimme, die ihm in einem Traumgesicht sein weiteres Handeln vorgibt und ihn schließlich an den letzten sicheren Ort führt. Ton und Komposition der Rahmenerzählung sind eng an Apokalypsen zoroastrischen Typs angelehnt. Die Licht- und Zahlenmetaphorik, die Zerstörung eines inferioren Zentrums und die Erneuerung der eigenen Person, bewegen sich innerhalb traditioneller Diskurse. Die entscheidende Qualität des Textes stellt sich jedoch erst durch den Rückbezug auf zwei Figuren heraus, Felipe und der Wanderer, der das apokalyptische Geschehen als Fundament und Überbau jener Geschichten erkennbar werden lässt, die in den Büchern „die alte Welt“ und „die neue Welt“ erzählt werden.

Die in *Terra Nostra* auffällige Zahlendeutung, die mystische Erleuchtung und theophane Vision Polo Febos gehören allesamt zur apokalyptischen Welt. Die Szenerie orientiert sich am Korpus

der apokalyptischen „Gattung“ persischen und zoroastischen, aber auch jüdischen und christlichen Erbes und mündet in der Bestrafung der Schuldigen am Ende der Welt als Abschluss der Geschichte. Die mystagogisch vorgetragene Geheimpolitik ist zugleich eine zivilisationskritisch verkleidete Geheimpoeik, eine poetische Verkehrung von Wissenschafts- und Geschichtsphilosophie.

Unter den zahlreichen Zügen, die den apokalyptischen Typ einer Schrift charakterisieren, sind im Roman die Prophezeiung und die eschatologische Ermahnung von Bedeutung, das Faktum des Sagens, Vorhersagens oder Verkündens des Endes, der letzten Grenze, des nahenden jüngsten Tages an diesem letzten Abend des Jahres 1999. Es verdeutlicht sich, dass auch der Autor von *Terra Nostra* als Beteiligter an einem solchen Diskurs ein Subjekt eines eschatologischen Diskurses bleibt. Der Autor unternimmt mit seiner neurotischen Grenzziehung gegenüber einem bestimmten Typ von Metaphysik und der diesem inhärenten eschatologischen Diskurs den Versuch, den „letzten“ eschatologischen Diskurs zu entfesseln. Der diesem Text immer unterstellte ästhetische Glaube an die Zukunft eines bestimmten Weltentwurfs, einer nur anderen Metaphysik, widerspricht nicht der vorgebrachten Verkündung des Endes.

Selbstverständlich trägt die Figur Polo nicht alle von Kant und Derrida benannten Eigenschaften. Entscheidend aber bleiben die Positionierung Polos und der tranceähnliche Weg des Erneuerers von der Peripherie in das Zentrum mit allen seinen Konsequenzen. Die Lichtmetaphorik, ein Motiv aus dem reichen Schatz der zoroastrischen Apokalypsen, fügt sich in die Gesamtkonstellation des Textes zwingend ein. Erst vor dem Hintergrund der Argumentation Eisenstadts ist in der Attitüde des Mystagogen eine neurotische Persönlichkeitsstruktur festzumachen, die sich der Notwendigkeit einer Verarbeitung von Versagung gegenüberstellt. Um diesen Zusammenhang noch einmal zu reflektieren, soll im Folgenden der Zusammenhang von Groll und Rache und seine Verwurzelung in der ödipalen Konfliktsituation näher besprochen werden. Das von Janine Chasseguet-Smirgel entwickelte Konzept des Ichideals unterstützt meine Argumentation (vgl. Chasseguet-Smirgel 1995).

Auf diesem Wege werden sowohl die Haltung Polos, seine Verwandlung zum Androgyn, als auch der Gewinn eines neuen Armes, d.h. die Aufhebung aller durch die Kastration bedingten Defizienz des Körpers gegenüber der vollwertigen Genitalität des Vaters und seines Gesetzes, verständlich. Nicht die motivische Nähe von *Terra Nostra* zu einer wie auch immer gearteten prototypischen Apokalypse erweitert das Verständnis des Textes, sondern die der Textproduktion zugrunde liegende Konfliktsituation der Autorgenese als des Versuchs, die väterliche Ordnung zu transzendieren und zu annullieren.

3.2 Groll und Rache in der ödipalen Situation

3.2.1 Das Projekt Escorial

Der Escorial verfügt über eine zentrale Position im Roman *Terra Nostra*. Zum einen ist ‚Escorial‘ ein semiotisch rekonstruierbarer Text bestehend aus einer Vielzahl relevanter Diskurse. Andererseits ist ‚Escorial‘ mit jener Struktur von Objektbeziehungen vergleichbar, die John Steiner als „psychischer Rückzug“ beschreibt, als die individuelle Option, regressiv eine Haltung stiller Grandiosität nach narzisstischer Kränkung einzunehmen. Der Escorial steht in

aufschlussreicher Beziehung mit der erkennbaren Psychodynamik seines Erbauers, Felipe, und gewinnt vor der Figur des *peregrino* eine entscheidende Bedeutung für die Spezifizierung einer psychodynamischen Kreativitätsproblematik. Im Sinne der Oszillation zwischen paranoid-schizoider und depressiver Position, markiert ‚Escorial‘ den Endpunkt einer regressiven Bewegung, die die Autorgenese ständig bedroht und sie zu einem immer neuen, immer wieder gefährlichen Unternehmen werden lässt.

Die Haltung Felipes ist die des „privilegierten Opfers“. Felipe ist gleichzeitig Vertreter einer imperialen Macht, die ausschließlich dank des in den Kolonien erbeuteten Goldes überlebt. Dieser Zusammenhang ist für ein differenziertes Verständnis der Zielsetzung des Autors entscheidend. Der Staatsapparat, den Felipe repräsentiert, verbraucht unrechtmäßig das lateinamerikanische Erbe.

Das Ziel des Autors ist ein finaler Gewinn symbolischer Macht über die Repräsentanten der alten Welt. Die Motivation aller Kunst: der Sieg über die Vorgänger, die geistigen Überväter und Übermütter, d.h. im literarischen System, über die literarischen Repräsentanten der alten Welt, die natürlich immer die „alte“ Welt sein wird, ist im Text deutlich auszumachen.³⁵ Aus dieser Sicht ist es nur konsequent, dass der Autor von *Terra Nostra* die Legitimationsmythen der alten Welt neu erzählt, sie seinem Ermessen, aber vor allem seinem unbewussten Begehren nach, neu anordnet. Der Autor beschreibt sich über diese Mythen selbst neu. Der literarische Prozess zeigt sich in den Texten des mexikanischen Autors erneut als entstehend aus dem Kampf um Vorherrschaft in der ödipalen Situation, dem Kampf zwischen Symbolisierung (Segal), tödlichem Ressentiment und psychischem Rückzug im Sinne Steiners.

Das zuvor beschriebene Moment des Narzissmus in seiner Fassung durch Kohut wird nun in einen objektbeziehungstheoretischen Rahmen eingeordnet. Melanie Klein fasst die verschiedenen Formen des Narzissmus, die Freud beschreibt, in ihrer Theorie der inneren Objekte zusammen. Sie vertritt die Ansicht, dass Autoerotismus und Narzissmus des Säuglings zeitlich mit der ersten Beziehung zu Objekten zusammenfallen. „Das Entwicklungsstadium, in das meiner Auffassung nach der Beginn des Ödipuskonfliktes und die mit diesem einhergehenden sadistischen Masturbationsphantasien fallen, ist das Stadium des Narzissmus“ (Klein 1987, S.213). Klein entwirft ein Stadium, das objektlos (autoerotisch oder narzisstisch) ist und in dem es zugleich Objektbeziehungen gibt. Sie unterscheidet später zwischen Freuds narzisstischer Stufe und narzisstischen Zuständen und stellt klar, dass „bei der autoerotischen Befriedigung und in den narzisstischen Zuständen ein Rückzug auf das internalisierte Objekt stattfindet“ (vgl. Klein 1952, S.51).

In ihrer Definition bezieht Heimann den Narzissmus unmittelbar auf die introjektive Identifizierung:

Der wesentliche Unterschied zwischen infantilen und reifen Objektbeziehungen ist der, dass das Objekt für den Säugling immer in irgendeinem Bezug zu ihm selbst steht, während es in der Vorstellung des Erwachsenen unabhängig von ihm selbst existiert. Es existiert aufgrund seiner Funktion, die es für den Säugling erfüllt. (Heimann 1952, S.142, Übersetzung T.K.)

³⁵ Der Konflikt ist eingehend von Bloom charakterisiert worden (vgl. Bloom 1975).

Heimann beschreibt Partial-Objekt-Beziehungen, in denen das Objekt die phantasierte Ursache der Sensationen darstellt, die der Säugling empfindet. Die Welt, so wie sie tatsächlich ist und auf den Säugling einwirkt, wird durch seine eigenen Phantasien über die guten oder bösen Motive, die das Objekt ihm gegenüber hegt, geformt. Diese Objekte richten sich nicht nur an das Ich des Säuglings, sie werden auch introjiziert, und der Säugling identifiziert sich mit ihnen, so dass ein Teil seiner selbst sich mit dem Objekt identifiziert und die Beziehung zu dem Objekt eine Beziehung zu ihm selbst oder zu einem Teil seiner selbst wird. Heimann illustriert dies am Säugling, der an seinem Daumen lutscht und

sich mit der begehrten Brust verbunden fühlt, obgleich er in Wirklichkeit am eigenen Finger saugt. Seine Phantasien über die Einverleibung der Brust, die Bestandteil seiner oralen Erfahrungen und Impulse sind, veranlassen ihn, seinen Finger mit der inkorporierten Brust zu identifizieren. Er kann seine Befriedigung selbständig herbeiführen [...] er wendet sich seiner internalisierten guten Brust zu. (Heimann 1952, S.146, Übersetzung T.K.)

Aus einem narzisstischen Zustand wird bei Klein die Abwehrreaktion einer autoerotischen Befriedigung durch ein inneres Objekt, das mit einem Teil des Ichs identifiziert und als solches geliebt wird. Modifiziert wird das Konzept durch das Verständnis des omnipotenten Charakters der Phantasien, die den primitiven Abwehrmechanismen zugrunde liegen. Die narzisstischen Stufen bei Freud werden bei Klein und Heimann zu narzisstischen Zuständen (vgl. Segal 1983), in denen ein Rückzug auf einen psychischen Zustand stattfindet, in dem omnipotente Identifizierungsphantasien manifest sind. Die narzisstische Objektwahl ist eine dauerhafte Organisation omnipotenter Phantasien in der Objektbeziehungsstruktur.

Die wesentliche Entwicklung des kleinianischen Narzissmuskonzepts erfolgt mit der Beschreibung der projektiven Identifizierung. Der Prozess der Identifizierung, in dem ein Teil des Selbst mit einem Objekt identifiziert wird, wird nun das wichtigste Theorem kleinianischer Analyse: „[...] die Beziehung zu einem anderen Menschen, die darauf beruht, dass böse Teile des Selbst in ihn hineinprojiziert werden, ist narzisstischen Charakters“ (Klein [1946] 1997, S.13³⁶), da das Objekt „nicht als ein separates Individuum, sondern als *das* böse Selbst empfunden“ (Klein [1946] 1997, S.141) wird. Auch gute Teile des Selbst werden bei der projektiven Identifizierung in Objekte hineingelegt. Die Tatsache, dass Klein der projektiven Identifizierung als Mittel, in der paranoid-schizoiden Position Verfolgungsangst und Todestrieb zu bewältigen, hohe Bedeutung zumisst, verbindet narzisstische Objektbeziehungen mit Angst und Aggression.

Projektive Identifizierung und Narzissmus werden in der kleinianischen Theorie synonym verwandt, die paranoid-schizoide Stufe auch „narzisstische Position“ genannt (vgl. Segal 1983). Bion (1959) und Rosenfeld (1964) unterscheiden zwei Arten projektiver Identifizierung, die sich durch das Ausmaß an Omnipotenz unterscheiden. Wenn die Phantasie omnipotent ist, führt die Identifizierung eines Teils des Selbst mit dem Objekt zur Auflösung der zwischen ihnen bestehenden Grenze, so dass das Subjekt der andere *ist*. Dies ähnelt Segals Beschreibung der symbolischen Gleichsetzung. Rosenfeld (1964) vertritt die Ansicht, dass omnipotente Identifizierung durch Introjektion einen vergleichbaren Grenzverlust zur Folge habe, so dass das introjizierte Objekt in der Phantasie omnipotent mit einem Teil des Selbst verschmilzt. Das charakteristische Merkmal narzisstischer Zustände liegt darin, dass die omnipotente

³⁶ In der deutschen Übersetzung nicht enthalten.

Identifizierung mit einer Gewaltsamkeit erfolgt, die die Grenze zwischen dem Ich und dem Objekt annulliert, so dass das Bewusstsein für die innere und äußere Realität verloren geht.

Klein beschreibt in *Envy and Gratitude* (1956) den Gebrauch der projektiven Identifizierung zur Durchsetzung neidischer Ziele sowie als Abwehr gegen den Neid. In diesem Zusammenhang wird implizit eine enge Beziehung zwischen Narzissmus und Neid vorausgesetzt. Freuds Beschreibung des primären Narzissmus zufolge empfindet der Säugling sich selbst als Quelle aller Befriedigung. Die Entdeckung des Objekts bewirkt Hass. Bei dem primären Neid, wie Klein ihn beschreibt, handelt es sich um

eine raubgierige [spoiling] Feindseligkeit angesichts der Erkenntnis, dass der Ursprung des Lebens und alles Guten außen liegt. Meiner Ansicht nach sind Neid und Narzissmus zwei Seiten einer Medaille. Der Narzissmus schützt uns vor Neid. Darin liegt wohl der Unterschied. Wenn man eine prolongierte narzisstische Phase annimmt, wäre der Neid ein Resultat der Desillusionierung. Wenn man mit Klein behauptet, dass ein Wissen um eine Objektbeziehung und infolgedessen auch der Neid von Anfang existieren, könnte man den Narzissmus als Abwehr gegen den Neid betrachten; so gesehen, stünde der Narzissmus dem Todestrieb und Neid näher als den libidinösen Kräften. (Segal 1983, S.270f., [Übersetzung T.K.])

In der kleinianischen Analyse wird der Narzissmus mit der omnipotenten Identifizierung durch Projektion oder Introjektion gleichgesetzt. Integriert sind alle Konflikte, die das Ich bereits in den ersten Augenblicken des Lebens zu bewältigen hat, um sich gegen die vom Todestrieb ausgehende Bedrohung, ursprünglich manifest in Gestalt des primären Neides, zu formieren.

Vor diesem Hintergrund ist der von Rosenfeld geprägte Begriff des negativen Narzissmus relevant. Rosenfeld vertritt die Ansicht, dass „die Stärke und Beharrlichkeit omnipotenter narzisstischer Objektbeziehungen eng mit der Stärke des kindlichen Neides zusammenhängen“ (Rosenfeld 1964, S.333). Die aggressiven Aspekte des Narzissmus als Folge von Neid zeigen sich in der Symmetrie zwischen der Rückwendung der Libido auf das Ich, wie sie Freud beschreibt, und der Rückwendung des Todestribs auf das Ich. Letztere ist ein negativer Narzissmus:

Beim genauen Studium des Narzissmus ist es wesentlich, zwischen seinen libidinösen und destruktiven Aspekten zu unterscheiden. Sieht man den Narzissmus unter libidinösen Aspekten, dann erkennt man, dass die Überbewertung des Selbst eine zentrale Rolle spielt. Das liegt anscheinend im wesentlichen an der Idealisierung des Selbst. Die Selbst-Idealisierung wird durch omnipotente introjektive und projektive Identifizierungen mit guten Objekten und deren Eigenschaften aufrechterhalten. Auf diese Weise fühlt der narzisstische Mensch, dass alles, was an äußeren Objekten und in der Außenwelt wertvoll ist, einen Teil seiner selbst bildet und in omnipotenter Weise von ihm kontrolliert wird.

Betrachten wir den Narzissmus von seiner Destruktivität her, finden wir ebenfalls, dass wieder die Selbst-Idealisierung eine zentrale Rolle spielt. Aber nun sind die omnipotent destruktiven Teile des Selbst idealisiert. Sie richten sich sowohl gegen positive libidinöse Objektbeziehungen als auch gegen den libidinösen Teil des Selbst, der ein Objekt braucht und von ihm abhängen möchte. (Rosenfeld 1971, S.172ff., [Übersetzung T.K.])

Einer näheren Differenzierung der narzisstischen Persönlichkeitsstruktur ist Rosenfelds Aufteilung der Persönlichkeit in ein omnipotentes „böses“ Selbst und ein gefangenes „gutes“ Selbst dienlich. Auch Segal betont den Unterschied zwischen einer einfachen narzisstischen Rückwendung und der dauerhaften Struktur narzisstischer Persönlichkeiten (vgl. 1983, S.270). Die Struktur beruht auf der „Re-Internalisierung des Objekts, das projektiv in Besitz genommen

wird“ (ebd.). Diese Persönlichkeitsstruktur ist defensiv zur Abwehr des Neides organisiert und mit der von Klein beschriebenen Projektion eines „bösen Objekts“ identisch:

Meiner Meinung nach entsteht Angst aus der Aktivität des Todestribs innerhalb des Organismus; sie wird als Furcht vor Vernichtung (Tod) in der Form von Verfolgungsangst empfunden. Die Furcht vor dem Zerstörungstrieb scheint sich sofort an ein Objekt zu binden oder wird vielmehr als Furcht vor einem unkontrollierbaren, überwältigenden Objekt gefühlt. (Klein 1997 [1946], S.136)

Mein Exkurs zu kleinianischen Narzissmustheorien ist für eine hinreichende Diskussion des Textes *Terra Nostra* unabdingbar. Die Rückführung der Phänomene Groll, Ressentiment und Rache auf die ödipale Situation zeigt, dass die aus diesen Phänomenen resultierenden Ängste und Schuldgefühle nicht nur in einem behandlungstheoretischen Rahmen interessant sind. Vielmehr kann nur unter Berücksichtigung dieser Strukturen ein Verständnis der in der Autorgenese wirksamen psychodynamischen Verhältnisse in ihrer Relevanz für die Entstehung kreativer Prozesse erzielt werden. Ausschließlich die Restauration des zerstörten guten Objekts führt zu einer erfolgreichen Durcharbeitung der depressiven Position. Felipe wird an dieser Aufgabe scheitern und letztlich den Namen-des-Vaters verwerfen.

Für ein Verständnis der im Text dargelegten Bedingungen literarischer Kreativität ist der Bau des Escorial von zentraler Bedeutung. Der Bau gerät nicht zu einer authentischen Wiedergutmachung. Die Bereicherung des Ichs durch eine die Ichfunktionen stützende Introjektion eines guten Objekts unterbleibt, Felipe verarmt. Der Palast bleibt „interminado e interminable.“ (643)

Die Mauern des Escorial sind hoch besetzt und dienen der Ausgrenzung des Symbolischen zugunsten einer imaginären Beziehung zum transformationellen Objekt. Die Verleugnung der Entdeckung Amerikas, als einer Alternative zur narzisstischen Option, und der Escorial selbst werden zu Kristallisationspunkten der in *Terra Nostra* aufgezeigten Autor-Genese. Sein Bau steht für den Versuch einer inauthentischen (manischen) Wiedergutmachung und insbesondere für die narzisstische Option, die der Autor des Textes im Erschaffen seiner selbst überwindet. Da diese Option jedoch fortwährend bestehen bleibt, bedarf es einer spezifischen Strukturierung des Ichs.

Insbesondere die kreative Leistung setzt eine optimale Strukturierung und Sublimierung der libidinösen Energien voraus und erfordert eine energiearme Formation der verdrängten Inhalte. Libidotheoretisch gesprochen, kann die Ichstruktur nur geschützt bleiben, wenn verdrängte und hochbesetzte Inhalte mittels hoher Strukturierung und Sublimierung eingebunden sind. Um konflikтуöse Energien und libidinöse Staus bestmöglich für den kreativen Prozess nutzen zu können, muss das Ich eine spezifische Struktur entwickeln, die diese Energien optimal einbindet und von ihrem ursprünglichen Triebziel ablenken kann (vgl. Eissler 1987, S.1550). Der Zerfall dieser Ichstrukturen hingegen führt zu einem ungehinderten Zugang der verdrängten Triebenergien und zu ihrer Abbildung in Symptomen.

Aber auch nahtlos aufeinander gefügte „Granitblöcke“ (90) können den Einbruch verdrängter Triebenergien nicht verhindern. Der Autor von *Terra Nostra* setzt insbesondere die narzisstische Option in engste Beziehung zu diesem Gebäude. Der Escorial repräsentiert einen „Kokon“ („escondrijo de oruga“, S.505), der eine imaginäre duale Beziehung des Kindes zum primären Objekt rekonstruiert.

Der Bau des Escorial steht für das Bemühen um Hegemonie und die Verleugnung der Differenz zugunsten einer fiktiven Identität. Er bildet daher den denkbar größten Kontrast zu dem von Felipe verworfenen Spiegel, der wie auch die symbolische Ordnung die Annahme einer natürlichen Verbundenheit von Zeichen und Bezeichnetem unterwandert. Felipes Versuch der Ausgrenzung des Anderen durch Mord und Vertreibung zeigt die Verwerfung der an ihn durch die symbolische Ordnung herangetragenen Forderungen nach Introjektion der väterlichen Attribute und einer symbolischen Transformierung der imaginär vermittelten Vollkommenheitsimago. Die Weigerung, den väterlichen Phallus zu introjizieren, führt zum Rückzug in einen winzigen Raum, die Kapelle.

Unzweifelhaft ist dieser Rückzug in die Kapelle einer die Differenz ausgrenzenden Festung mit der gewünschten Regression gleichzusetzen. Felipe entscheidet sich als junger Mensch gegen das Wagnis. Im Bau des Escorial soll das errungen werden, was sich Felipe in der realen Welt verweigert hat und auch der militärischen Lösung nicht zugänglich war: die Restauration einer symbiotischen Beziehung wechselseitiger projektiver Identifizierung zwischen transformationellen Objekt und Kind und die Erschaffung einer eindeutigen, den differentiellen Verschiebungen symbolischer Ordnungen nicht preisgegebenen Eindeutigkeit. Das Projekt Escorial steht meiner Ansicht nach für das Idealbild einer hermetisch geschlossenen Welt, die Schutz bietet vor den eindringenden Meldungen der „neuen Welt“. Darüber hinaus verfügt der Escorial auf der Ebene des Textes über eine identitätsstiftende Funktion:

Te digo que el mundo está contenido aquí, en mi palacio; para eso lo construí: una réplica de piedra que para siempre me aísle y proteja de las asechanzas de lo que se multiplica, corroe y vence: el cancro de ambiciones, guerras, cruzadas, crímenes necesarios y sueños imposibles, los nuestros, Ludovico, los de nuestra juventud. (618)

Der Bau des Escorial geschieht vor dem Hintergrund einer weitreichenden Zerstörung alles Natürlichen. „Las necesidades de la construcción“ (90) haben dazu geführt, dass die Natur abgetötet, versteinert wurde. Felipe lässt Quellen verstopfen, Teiche austrocknen und Wälder abholzen. Diese Versteinerungsphantasie könnte auch als entwicklungsbedrohende psychotische Regression gesehen werden.

Die Mauern des Escorial geraten zu Festungsmauern, die eine Welt von Selbst-Objekten gegen die Ansprüche der symbolischen Ordnung hermetisch abriegeln. Diese Funktion ist erzählerisch vermittelt durch die baulichen Eigenschaften des fiktionalen Konkretums Escorial. Im Mittelpunkt des Palastes, einem granitenen Geviert, erhebt sich eine Basilika

por fuera un probo castillo con ángulos de bastión, por dentro una sola nave, inmensa, vacía y el todo sería rodeado por una cintura de manera que el palacio, visto desde lejos, aparecería como una fortaleza de líneas rectas y perdidas en el llano y el horizonte infinitos, sin una sola concesión al capricho, tallado como una sola pieza de granito gris plantado sobre un tablero de losas blancas y pulidas cuyo albo contraste daría un aire aun más sombrío a la construcción. (99)

Auch die Fenster sind doppelt verriegelt. Anhand dieser architektonischen Angaben ist eine größtmögliche Bemühung um Ausgrenzung der Differenz und des Mangels, sowie die Anstrengung um eine Stabilisierung der Ichstruktur ohne authentische Sublimierungsleistung zu

erkennen.³⁷ Der denkbar auffälligste Kontrast zum Escorial bildet die „Alhambra“, die auch im Text alternativ vorgestellt wird (762ff.). Felipe hingegen duldet in seinem Palast („el palacio era la tumba de los vivos“, S.163) weder maurische noch jüdische Lebensart.

Felipe, „obsesionado por y con la muerte“ (163), verbirgt sich in der einheitlichen Welt des Palastes. Ihm stehen das neue Spanien und die neuentdeckte Welt gegenüber. Felipe lehnt dieses Neue und Andere zugunsten der Erhaltung einer Struktur von Selbst-Objekten strikt ab: „No quiero el caos, el cancro, la Babel que me propones“ (624). Während vor den Mauern von Felipes „necrópolis“ und ihren „severa fachada de unidad“, seiner „Totenstadt“ und ihrer „strengen Fassade der Einheit“ ein anderes Spanien aufblüht, in dem unterschiedliche Wege der Neubeschreibung möglich werden, verbirgt sich Felipe hinter dem Dogma einer Koinzidenz der Worte und der Dinge, wonach jedes Lesen ein Lesen des göttlichen Wortes sei (vgl. 624ff.).

Der Verurteilung hermeneutischer Auslegungsvielfalt entspricht die reale Ausgrenzung und Verfolgung Anderslesender in der Praxis der Inquisition. Die in *Terra Nostra* eingearbeitete Dogmengeschichte zeigt auf, dass die verhinderte Koexistenz komplementärer oder konträrer Lektüren die von Rorty geforderte „Neubeschreibung“ antinomisch bricht. Denn ausschließlich die Erweiterung des eigenen Vokabulars ermöglicht die Begegnung mit dem Nicht-Identischen, Fremden und Anderen. An der Figur Felipe wird hingegen aufgezeigt, dass diese Möglichkeit in einer für Spanien und die abendländische Welt einmaligen historischen Konstellation zerstört wurde, diese grundsätzliche Haltung aber in jenen Konflikten gründet, die Aufschluss über die Entstehung literarischer Kreativität allererst ermöglichen. Die Option für die symbolische Gleichsetzung verhindert die Kommunikation mit sich und anderen.

Dem Autor von *Terra Nostra* jedoch gelingt es, mit seinem eigenen Anderen, Fremden und Nicht-Identischen mittels Symbolisierung zu kommunizieren und die für Spanien versäumte Gelegenheit für sich selbst zu nutzen, d.h. sein eigenes Vokabular so zu erweitern, dass ihm die Möglichkeit erwächst, den historischen Verlauf der spanischen Geschichte mit seinem Kunstwerk zu unterminieren und das Verdrängte symbolisch verwertbar einzubinden.

Nach Flandern sollen ausschließlich „batallas del alma“, „Schlachten der Seele“ (63) geschlagen werden. Die der Grundsteinlegung des Escorial vorausgehenden Ereignisse sind Grenzziehungen, durch Eroberung und Repression (Verdrängung) erzielte Grundrisse, welche die Grenzmauern der repräsentativen Festung semantisch hoch besetzt und äußerst fragil erscheinen lassen. Ziel des Projekts Escorial ist nicht nur eine (manische) Wiedergutmachung des im infantilen Sadismus zerstörten guten Objekts, sondern repräsentiert die Beherrschung und Bändigung der dem fortwährenden Wandel, der Veränderung unterworfenen Prozesse von Natur und Geschichte durch ihren Einschluss in eine versteinerte, psychotisch strukturierte und unbewegliche Ordnung.

Vorbild dieser Ordnung ist die von Lacan ausgewiesene imaginäre Spiegelbeziehung bzw. die Beziehung gegenseitiger projektiver Identifizierung zwischen Mutter und Kind, als deren Folge weder Kind noch Mutter als autonome, vom jeweiligen Ich getrennte Personen erlebt werden. Der Escorial steht für die Verfestigung dieser dualen Beziehung, die sich dem Anspruch des

³⁷ Der Autor von *Terra Nostra* verfasst keine kunstgeschichtliche Abhandlung. Alle Angaben, die sich auf den Bau des Escorial, sowie dessen Vorgeschichte beziehen, sind Teil einer textuellen Struktur. Der Escorial in *Terra Nostra* bezieht sich ausschließlich auf die Gegenwelt des Textes.

Dritten, als diese Beziehung aufspirender Instanz, erwehrt. Folgerichtig entstammt die Weisung, wie der Escorial zu gestalten sei, alleinig Felipes Mutter, Johanna der Wahnsinnigen.

Ihr exklusiver Rat ermöglicht es, die Welt projektiver Identifizierung zwischen ihr und ihrem Sohn nicht verlassen zu müssen und den Mangel auszuschließen. Der Escorial soll eine unveränderliche Parallelwelt darstellen, in der nur sie und Felipe Raum finden. Hier sollen ihre beiden Körper eine „kleine Welt“ bilden, „un mundo reducido“, die sich gegen eine „neue Welt“ abzugrenzen vermag. Inmitten dieser „kleinen Welt“, so die Worte Johannas, sollen Mutter und Sohn das „Weltende“ erwarten, die Aufhebung aller Objektivierung. Eine Anspielung auf das Ende des Romans, in dem genau dies eintritt:

nuestro mundo está construido para esperar el fin del mundo, nada debe cambiar ya, lo que era necesario hacer ya está hecho [...] termina tu palacio, hijo, enciérralo todo en tu palacio, sepulturas, monasterios, piedras y aun los futuros palacios que dentro del tuyo se construyan, como en una perspectiva gris e infinita, inventa dentro de los muros de tu palacio una réplica a todo cuanto la naturaleza puede ofrecer y enciérralo todo aquí, el doble del universo, enciérralo todo para que ésta sea la verdadera naturaleza, no la que pasa por tal, no la que se siembra, germina, crece, fluye, se mueve y se muere, sino ésta, inmóvil, de piedra y bronce y mármol, que es la nuestra y dentro de ella nuestros cuerpos como un mundo reducido: tierra, la carne; agua, la sangre; aire, el aliento; fuego, el calor (300)

Der Bestand jener Ordnung hängt davon ab, ob Felipe kontinuierlich dieser Weisung folgt. Die Relationen dürften sich nicht ändern: „ése es nuestro mundo, y si cambia, cambiaremos nosotros; y si muere, moriremos nosotros...“, „das ist unsere Welt, und wenn sie sich ändert, ändern wir uns, und wenn sie stirbt, werden wir sterben...“ (300), warnt Johanna.

Winnicott bezeichnet die Fähigkeit zur Objektverwendung als einen wesentlichen Teil des Übergangs zum Realitätsprinzip (vgl. 1997, S.104). Zwischen Objektbeziehung und Objektverwendung spielt sich nach Winnicott in der menschlichen Entwicklung ein komplexer Prozess ab, der darin besteht, „dass das Subjekt das Objekt außerhalb des Bereiches seiner eigenen omnipotenten Kontrolle ansiedelt.“ Demnach handelt es sich darum, dass das Subjekt das Objekt „als ein äußeres Phänomen und nicht als etwas Projiziertes wahrnimmt, also letzten Endes um die Anerkennung des Objekts als ein Wesen mit eigenem Recht“ (vgl. S.105).

Dieser auch von Klein aufgezeigte Schritt steht dem Escorial konträr gegenüber. Die Welt im Escorial ist keine mit eigenem Recht, sie ist nicht autonom, wird nicht als unabhängig von Felipe empfunden und ist ausschließlich seiner omnipotenten Kontrolle unterlegen. Felipe gelingt nicht die von Winnicott geforderte „Objektzerstörung“, die allein zu einer freien Objektverwendung führt, ein Konflikt, den Segal als „symbolische Gleichsetzung“ bezeichnet.

Erst durch die Zerstörung wird das Objekt außerhalb der omnipotenten Kontrolle des Subjekts gestellt. So entwickelt das Objekt seine eigene Autonomie und sein eigenes Leben auf zweifache Art und steht, wenn es überlebt, je nach seinen eigenen Eigenschaften dem Subjekt zur Verfügung (vgl. Winnicott 1997, S.105). Weil das Objekt überlebt, kann das Subjekt ein Leben in der Objektwelt beginnen und dadurch für sich gewinnen.

Insofern wird es verständlich, dass Felipe von der „Nicht-Existenz“ einer neuen Welt stammelt: „Decretamos... la inexistencia... de un... mundo... nuevo“ (499). Die Anerkennung der neuen Welt würde den Verlust seiner „Daseinsberechtigung“ bedeuten („la pérdida de las razones que animan mi escaso existir“, S.510). Felipes Kapelle wurde von ihm nicht nur als „Kokon“

bezeichnet, sondern auch als „nido“, als „Nest“ (505). Felipes Welt war bis zur Entdeckung des neuen Kontinents „eingegrenzt“ (ebd.).

Die neue Welt kann nun entweder erobert, oder aber zerstört werden. Felipe intendiert das letztere, Guzmán, als Vertreter des „hombre nuevo, decidido, activo, aligerado de taras mórbidas y morbosas angustias“ (509), „des neuen Menschen, entschlossen, tatkräftig, befreit von krankhaften Bürden und weichlichen Ängsten“, sieht in ihr seine eigenste Chance:

si el mundo nuevo existe, debe ser destruido, porque jamás he escuchado razón que tan ferozmente se burle de la mía: un mundo en el que el orden natural debe ser recreado cada día, pues su vida depende del sol y la noche y el sacrificio; un mundo que perece con cada crepúsculo y debe ser reconstruido cada aurora; nononono; el fin de mi mundo, fijado para siempre, para siempre ordenado por el poder el crimen la herencia mi mundo igual a mi palacio el nuevo mundo lo más disimilar: lo otro, lo incompresible, lo proliferante, flor de un día, muerte cada noche, resurrección cada mañana, lo mismo que vi en el espejo al ascender las escaleras, todo cambia, nada muere totalmente, nada se despedicia, todo resucita transformado, todo se alimenta de todo, la extinción es imposible, todo se repite. (505)

Die neue Welt muss deshalb zerstört werden, weil sie den Sinn von Felipes Welt „verspottet“, denn sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie täglich „wiedererschaffen“ werden muss. Ihre Fortexistenz hängt vom „Opfer“ ab und vom Willen, sie „bei jedem Morgenrot“ neu zu schaffen. Felipes Welt hingegen ist „fijado para siempre“, „fixiert auf ewig“.

Die Verarmung des Ichs, die sich als Folge einer nicht gelungenen Wiedergutmachung und der ausgebliebenen Introjektion des guten Objekts ergibt, führt dazu, dass Felipe den leeren Raum der neuen Welt nicht auszufüllen weiß. Die neue Welt ist jener „leere Fleck“, den die von Melanie Klein beschriebene Malerin Ruth Kjaer in der Schaffung eines Kunstobjekts, eine Wiedergutmachung der in der Phantasie am transformationellen Objekt verübten Grausamkeiten, auszufüllen wusste. Felipe versagt vor dieser Aufgabe: „¿con qué llenaría el espacio del mundo nuevo?“ (506).

Der Inquisitor fordert Felipe gar dazu auf, die neue Welt, falls sie existiere, als sein „Erbe“ (503) anzunehmen, sie sich einzuverleiben. Aber Felipe möchte sein Erbe nicht antreten, er wird Spanien in Spanien grenzen lassen und diese Grenzen nicht ausdehnen. Nur so bleibt ihm die Möglichkeit, „el último“ und „sin descendencia“ (501) zu bleiben.

la razón de mi vida, la duplicación de cuanto existe, encerrado aquí, conmigo, para siempre, yo el último, yo sin descendencia, aquí en este reducido espacio, aquí a mi mano, todo, todo, todo, no en una extensión sin límite, inalcanzable, multiplicada, el mundo se me escapa de las manos, vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil, aquí, no me cabe una idea más, todo, aquí, todo cercado por los muros de mi mausoleo (501)

Entscheidend ist der Wunsch, die Welt mit sich selbst enden zu lassen, sie selbst mit sich aufzubrechen, denn dies ist die spätere Tat Polo Febos: „mit meiner Vernunft, alles hier, bis zum Ende, bis dass wir selbst, indem wir sie verbrauchen, uns selbst verbrauchen, und mein Vorhaben sich vollendet: Wir werden die Einzigen und die Letzten sein, wir werden alles gehabt haben, auf dieser Bühne wird der letzte Akt stattfinden, auf dass alle sich löse, alles verständlich werde, vergehen sollen Ehrgeiz, Kriege, Ausschweifungen, Zweifel, Beleidigungen, Verbrechen, hier soll man ein für allemal erfahren, wer verdammt wird und wer erlöst, [...]“. Alles, was existiert, soll ohne Ausdehnung sein und in Felipe gipfeln. Er spricht bei diesem Wunsch zuerst von „mir“, dann aber von „uns“. Alles existiert

para culminar aquí, conmigo, **con nosotros** [Hervorhebung von mir, T.K.], no en el ancho y espantable azar de un mundo nuevo donde todo pueda comenzar de nuevo, nononono... (501)

Der Rat Guzmáns, die Macht Spaniens auszuweiten und zu festigen, kann von Felipe nur ausgeschlagen werden. „Un mundo que debe rehacerse cada día, al aparecer el sol“, „eine Welt, die jeden Tag bei Sonnenaufgang neu erschaffen werden muss“ (505), setzt eine kontinuierliche Anerkennung des Realitätsprinzips voraus und widerspricht damit dem grundsätzlichen Wunsch Felipes, nämlich alles Existierende in seinen Mauern einzuschließen und seinen baldigen Tod zu erwarten. Eine Welt, die jeden Tag neu geschaffen werden muss, verlangt nach der fortwährenden Überwindung der depressiven Position:

Guzmán, el mundo nuevo, un mundo nuevo para mí, para mi corona, yo que sólo pedí la reducción de cuanto existe al espacio de estas murallas y, dentro de ellas, la pronta extinción de mi persona y de mi casa; construí una necrópolis; me ofrecen un universo; el mundo nuevo no cabe en mis tumbas [...] (511)

Der „kraftlose“ Felipe verweigert den „Wiederaufbau eines Reiches“:

Guzmán, carezco de fuerzas, me pides reconstruir un reino y construir un nuevo mundo a su semejanza, yo sólo quería perderlo todo, yo quería culminar, tú quieres empezar de nuevo; [...] (515)

Felipe wünscht eine „unbewegliche Welt“, aber vor allem, „von neuem [zu] beginnen.“ Er möchte eine „Stadt bauen“, eine Wiedergutmachung leisten. Dieser Wunsch besitzt seinen Ursprung in der Zerstörung der flämischen Stadt:

Se podría comenzar de nuevo...se podría comenzar mejor...¿Qué cosa, Sire? Una ciudad. La ciudad. Los lugares que habitamos, Guzmán. El Señor tendría que emplear los mismos brazos y los mismos materiales. Estos obreros y estas piedras. Pero la ideal podría ser diferente. (111)

Die Weigerung Felipes, sich der „neuen Welt“ zu stellen und sich diese einzuverleiben, repräsentiert die narzisstische Option. Felipe weigert sich, in jene beiden zentralen symbolischen Ordnungen des Geldes und der Schrift einzutreten. Die notorische Geldknappheit des Königshauses lässt den Bau des Escorial nicht voranschreiten. Auf der Ebene des Textes bedeutet dies, dass die Verzichtleistungen hinsichtlich des Primärobjekts nicht ausreichen und dieses nicht, wie Kurnitzky zeigen konnte, in das Äquivalent umgewandelt werden kann. Felipe ist zu sehr auf das inzestuöse Objekt fixiert.

Felipes Wunsch, keine Erben zu zeugen, die Dynastie in sich gipfeln und mit sich sterben zu lassen („conmigo morirá esta dinastía“, S.213), begründet sich in der gegenseitigen projektiven Identifizierung zwischen Felipe und Johanna und spiegelt das Unternehmen des Apokalyptikers Polo Febo. Offensichtlich vollbringt Felipe nicht den von Kristeva geforderten Muttermord in letzter Konsequenz. Alle Stufen der neu erbauten Treppe sind bereits von Toten besetzt, auch die überzähligen drei. Felipe findet in diesem Gedanken „Trost“, denn es bleibt für ihn keine mehr übrig: „no hay escalón para mí“ lautet seine lapidare Feststellung. (611)

Festzustellen, dass er nicht sterben wird, und auch keine Stufe für seine Mutter vorhanden ist, sind eins. Wenn weder er, noch seine Mutter stirbt, bedeutet dies für Felipe, dass beide gemeinsam ewig leben werden: „¿Viviremos ella y yo eternamente?“, „Sí, hijo, sí“, antwortet die Stimme Johannas.

Johanna schwebt zwischen Leben und Tod: „No me entierres, Felipe, hijo: no estoy tan muerta como éstos, nuestros ancestros, pero tampoco me devuelvas a la vida común [...]“, „Begrabe mich nicht, Felipe, mein Sohn: ich bin nicht so tot wie diese unsere Ahnen; aber bringe mich auch nicht zurück ins alltägliche Leben [...].“ Johanna verlangt den „Platz, den [ihr] einzigartiges Wesen“ in Anspruch nehmen darf“ (612). „Somos dinastía, hijo“ heißt es weiter, „acabamos por ganarlo todo“, „wir sind eine Dynastie, [...] und so gewinnen wir zum Schluss alles.“ Sie wünscht, von Felipe eingemauert zu werden:

colócame en ese nicho de donde caí; luego mándame emparedar hasta los ojos; oculta detrás de vil ladrillo mi cuerpo mutilado; que sólo asomen mis ojos; no hablaré; nada pediré; seré un fantasma amurallado³⁸; mis ojos brillarán en las sombras crecientes de su capilla; no me pongas lápida ni inscripción; no habré muerto; no sabremos qué fecha ponerle a mi muerte³⁹; no sabremos qué nombre ponerle a mi tumba en vida; [...] suspendida entre la vida y la muerte, seré lo que fui, Blanca, Leonor y Urraca, seré lo que soy, Juana, seré lo que seré, Isabel, Mariana y Carlota, eternamente próxima a las tumbas de los reyes, eternamente viuda y desconsolada, eternamente cerca de ti, hijo mío (612).

Felipe wird angewiesen, einen Spalt für ihre Augen offenzulassen. Eingebettet in den „ewigen steinernen Bauch“ (640) sieht Johanna der von Felipe betriebenen Vernichtung des Anderen zu und dankt ihm diese: „Felipe, hijo mío, has demostrado otra vez ser digno de mi sucesión, regresa mi sangre a tu sangre, [...]“. Dieser „steinerne Bauch“ begegnet später dem Wanderer, als dieser das Geschlecht der gealterten „Frau der Schmetterlinge“ begehrt. Darüber hinaus zeigt sich eine objektbeziehungstheoretisch zu fassende Entsprechung zwischen Johanna und Isabel, die im Folgenden zu berücksichtigen sein wird.

3.2.2 Paris in Flandern

Liegt Paris in Flandern? Der Bau des Escorial findet auf der Ebene des Textes seine Motivation in den Geschehnissen in Flandern. Die Aufforderung Johannas des „reconstruir un reino“, „ein Reich wieder aufzubauen“, lässt danach fragen, was denn „wiederaufgebaut“ werden soll. Es ist dies die von Felipe zerstörte Stadt in der Episode „Victoria“, die deutlich als den gesamten Text strukturierendes Moment erkennbar ist. Ihr Wiederaufbau in einer spezifischen Form verweist auf die diesem Vorhaben zugrunde liegenden psychodynamischen Strukturen und lässt den von Klein aufgezeigten Zusammenhang zwischen depressiver Position und den Gewinn der Symbolisierungsfähigkeit deutlich werden.

Verfälscht ein Autor die historisch verbürgten Gründungsdaten eines für den Text zentralen Bauwerks wie des Escorial so entscheidend, so muss gefragt werden, welcher Text aus welcher Motivation heraus eigentlich erzählt wird.⁴⁰ Offensichtlich kommt dem Sieg Felipes über die Häretiker in Flandern eine für die Textstruktur weitreichende Bedeutung zu, die insbesondere die Bedingungen der künstlerischen Kreativität reflektiert. Die Option „Felipe“ besitzt in jenen Ereignissen ihren Ursprung.

³⁸ An diesem Punkt wird der eigentliche Zweck der Basilika deutlich.

³⁹ Johanna ist nicht vollständig „ermordet“, wenn nicht das Datum ihres Todes bekannt ist.

⁴⁰ Es ist nicht zielführend, reale historische Daten in diesem Text „wieder erkennen“ zu wollen. Das literarische System arbeitet selbstreferentiell. Unmittelbar veranlasst wurde der Bau des Escorial durch den Sieg Philipps in der Schlacht von Saint Quentin 1557. Aber erst 1568 beginnen die Freiheitskämpfe der Niederlande und kommt es zu den blutigen Verfolgungen der Aufständischen durch Alba.

Das von Klein entwickelte Konzept des infantilen Sadismus bzw. die von Symington hervorgehobene Verweigerung aller Relationalität des Selbst im Narzissmus sind die wesentlichen Momente, in denen die von Felipe betriebene Vernichtung alles Anderen und dessen Ausschluss nicht nur in den Niederlanden, sondern insbesondere auch in Spanien, gründet. Der Autor erzählt mit dem Sieg der Spanier über die Anderen eine für die infantile Psyche aufschlussreiche Struktur, die aufgrund ihrer Transformierung im literarischen Text die Genese des Autors reflektiert.

Felipes torsohafter Sieg in den Niederungen Brabants ist ein Sieg über eine wohlhabende Kaufmannsstadt und die Darstellung ihrer gnadenlosen und blutigen Zerstörung und Ausraubung.⁴¹ Die Erinnerung an die „ciudad vencida“, die „besiegte Stadt“ (52), gerinnt zu einem traumatischen Fixpunkt, der den gesamten Roman durchwirkt und Felipes Scheitern als Repräsentation einer nicht vollzogenen authentischen Wiedergutmachung im Sinne Kleins zeigt. Die lebenslangen Bußübungen und masochistischen Selbstgeißelungen Felipes gründen hier und illustrieren den wichtigen Begriff der „Traumaprotektion“.

Die Zerstörung der Stadt symbolisiert die im infantilen Sadismus gründende Zerstörung auch des guten Objekts, das Felipe auch mittels einer manisch betriebenen Wiedergutmachung im Bau des Escorial nicht zu restaurieren vermag⁴²: „[...] eran incompatibles el buen deseo del Señor y las necesidades de la construcción. Y el Señor encerrado en la cripta, no lo sabía.“ (90)

Als El Señor in die besiegte Stadt reitet, ist er in seinen eigenen Augen ein „würdiger Erbe seines Geschlechts“ (54). Der Sieg ist einer neuen und effizienten, äußerst mobilen Kriegsführung zu verdanken, die ein Höchstmaß an Beweglichkeit, Flexibilität und Kompromisslosigkeit voraussetzt. Die Spanier richten mit ihren Söldnern ein Gemetzel unter den Einwohnern der „ciudad espantada“, der „entsetzten Stadt“ an. Als das als Phallussymbol zu wertende „Blutbanner“ in die „höchsten Trümmer der zerstörten Türme“ (56), man möchte psychoanalytisch sagen: in den im Körper der Mutter vermuteten väterlichen Penis, gestoßen wird, öffnen sich die Tore der Stadt.

Kein Jubel empfängt den siegreichen Felipe, sondern ein Regen aus Stroh: die Söldner suchen in den Kissen und Matratzen der Einwohner nach dort vermutetem Gold. Die von El Señor geführte „cruzada de la fe“, der unternommene „Kreuzzug des Glaubens“ entpuppt sich als „guerra de botín“, als „Beutezug“. Felipe ist gezwungen, „con resignación“, „resigniert“, die „Schande der Plünderung“ zu akzeptieren. Ein treffender Grund bleibt ungenannt. Angesichts der in den Straßen liegenden, von Hunden zerfressenen Leichen und aufgetrennten Bettdecken, reitet Felipe zu einer Kirche, in deren Atrium er weitere Leichenberge vorfindet.⁴³ Es bietet sich ein furchtbares Bild:

⁴¹ Auch Felipe ist, wie Achill oder der Autor der *Offenbarung des Johannes*, ein „Städtezerstörer“. Die Liste der „Städtezerstörer“ wird nach Intention des Autors von *Terra Nostra* jedoch nicht über den 31.12.1999 zu erweitern sein. Natürlich ist Polo Febo als Transfiguration Felipes der allerletzte Städtezerstörer, auch er hat, folgt man der Logizität der apokalyptischen Erzählung, ähnlich Felipe keinen Erben, er ist vielmehr Universalerbe.

⁴² Dass Felipe lediglich zu einer manischen Wiedergutmachung findet, zeigt sich in seiner Ungeduld über den schleppenden Fortschritt des Baus und daran, dass dieser trotz seiner Bauwut („cólera de la urgente edificación por Felipe al regresar de su victoria“, S.90) nicht fertig gestellt wird.

⁴³ „La pestilencia de los cuerpos arrojados en la calle entró al encuentro de la hediondez excrementicia que salía de la cathedral.“ (57)

A lo largo de las naves, los soldados y jinetes alemanes reían; algunos cagaban al pie del altar, otros orinaban dentro de los confesionarios y los perros que entraban y salían del templo, insatisfechos con el banquete de carroña humana en las calles, aquí levantaban con la lengua el vómito borracho de la tropa. (57)

Es wäre nun eigentlich die Aufgabe Felipes, diese „Schändung“ zu beenden und die Verantwortlichen höchststrichterlich zu bestrafen. Dieser Schritt jedoch unterbleibt. Ein „impulso mortificado“, ein „quälender Trieb“ (57) führt dazu, dass Felipe sich vielmehr in einen dunklen Winkel des Doms zurückzieht und eigenartig fasziniert, angewidert und begeistert zugleich, allein der ihm sich bietenden Szene beiwohnt: „con un sentimiento de íntima derrota que equilibraba la satisfacción de la gran victoria militar de esta jornada.“

Es muss ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass der Dom von Felipes eigenen Truppen, von alemannischen Söldnern, geschändet wird. Auf der Ebene des Textes bedeutet dies auch: von ihm selbst, von Abspaltungen seiner selbst, auf die entsprechend den Mechanismen der Traumarbeit entlang einer Signifikantenkette das eigene Begehren verschiebbar ist. Es ist Felipe selbst, der diese Taten begeht.

Inmitten von Kot stehend, „al lado y encima de la mierda“ (57), kommt es zum Schwertkampf unter den Söldnern. Der von diesem Anblick „heimlich begeisterte“ Felipe, „secretamente fascinado por el espectáculo“ (58), bleibt erschöpft an einem Pfeiler stehen und setzt seine „Nachtwache“ (61) nach der unwirklichen Begegnung mit Ludovico fort. Zu dem entsetzlichen Gestank der Exkremente gesellt sich nun der Geruch nach Blut. Das Gebet von El Señor wird durch eine einzige Tatsache gestört. Der Kot glänzt wie Gold: „Para el Señor, sí: la mierda brillaba como oro a los pies del Cristo en agonía“, „für El Señor, ja: Die Scheiße zu Füßen des sterbenden Christus blinkte wie Gold“ (62). Der Autor selbst zeigt die Bedeutung des Goldes als Mutteräquivalent auf: „oro de las entrañas de la tierra, mierda de las entrañas de los hombres, ¿cuál de los dos regalos era más valioso a los ojos del Creador que ambas cosas creó [...]?“ (62). Felipe verlässt den Dom „temblando, sollozando, incapaz de distinguir lo visto de lo soñado“ (62) und wandert durch die leere und zerstörte Stadt. Sein Ziel ist offensichtlich jener Turm, in dessen Steine die „Blutfahne“ eingerammt worden war und der nun vom Licht „eines bleichen Mondes“ beschienen wird. Der Mondschein ist der vom Erzähler gebotene eigentliche Grund, warum El Señor den Dom verlässt. Im Gedenken an das „entweihte Heiligtum“ gelobt El Señor ein neues zu errichten:

Recordó el templo profanado y juró en ese instante levantar otro, templo de la Eucaristía pero también fortaleza del Sacramento, custodia de piedra que ninguna soldadesca ebria podría jamás profanar, maravilla de los siglos no por su lujo o belleza sino por una austeridad implacable y una desnuda y simétrica forma cuya severidad divina espantaría a los hordas mismas de Atila el Scita [...]

Ein Heiligtum, das keine Soldateska, also er selbst nicht mehr würde (in einem infantilen Sadismus) entweihen können. „De pie entre los escombros del torreón, al lado de la bandera agitada por la gris ventisca de la noche agónica, mirando hacia los campos enastados de Flandes, sin más compañía que la luna callada“ (62), spricht Felipe die Gründungsworte des Escorial. Er holt die Fahne ein, die Feldzeichen bei den väterlichen Siegen gewesen war und beschließt, dass der Feldzug in diesem Sieg seinen Abschluss finden solle.⁴⁴ Felipe betet zu seinem Vater:

⁴⁴ Felipe zieht, um eine gebräuchliche Redewendung zu verwenden, „den Schwanz ein.“

[...] nunca más iré a la guerra, mi sangre ya no tiene fuerzas, estoy agotado, padre, perdona y comprende, padre: mis batallas sólo serán, desde ahora, batallas del alma; he ganado y perdido mi última guerra de armas.
(63)

Die Untersuchungen von Melanie Klein erlauben es, die den skizzierten Ereignissen zugrunde liegenden Mechanismen folgendermaßen zu lesen: Die sadistischen Wünsche, in den Körper der Mutter einzudringen und diese omnipotent zu zerstören, können exakt in den Handlungen der Söldner in der Kirche, deren Kot ja mit Gold gleichgesetzt wird, wieder erkannt werden. Insgesamt zeigt sich die Szene als faszinierende Illustration dessen, was Klein im Rahmen des Konzepts der „paranoid-schizoiden Stufe“ thematisiert hat.

Der Wunsch des Kindes, infolge der Versagung den Körper der Mutter auszuhöhlen und auszusaugen, gilt vorerst der Brust, bald jedoch auch dem Inneren der Mutter. Das aufgezeigte Entwicklungsstadium, das von aggressiven Tendenzen gegen den Mutterleib geprägt ist, gipfelt in dem Wunsch danach, den Körper der Mutter seines Inhalts zu berauben und ihn zu zerstören. Wie dargestellt, gelten die sadistischen Impulse primär dem im Körper der Mutter vermuteten väterlichen Penis. Die Regungen gegen die Mutter werden durch diese Vermutung intensiviert, zentrieren um den Penis und kulminieren in dessen Zerstörung. Der in der Mutter befindliche Penis ist vom Kind mit der als bedrohlich empfundenen Vereinigung von Mutter und Vater in einer Person gleichgesetzt (vgl. Klein 1987, S.167).

Der Sadismus ist somit auf seinem Höhepunkt um den Koitus der Eltern zentriert, die Todeswünsche gegen die Eltern gründen in infantilen sadistischen Phantasien. Es kommt zu Schuldgefühlen infolge der phantasierten Zerstörung der Eltern. Gleichzeitig ist an der dargestellten Szene zu erkennen, dass es der Hass gegen den väterlichen Penis ist, der zugleich mit dem Wunsch, sich genital mit der Mutter zu vereinigen und in ihrem Körper den dort angenommenen väterlichen Penis zu zerstören, den ödipalen Konflikt einleitet. Sind die Beziehungen zu den phantastischen Objekten im negativen und positiven Sinne zu stark, so können sich die sadistischen Phantasien und auch die Wiedergutmachungstendenzen nicht genügend an das reale Objekt heften. Es kommt zu Störungen der Realitätsanpassung der Objektbeziehung. Diesem Konflikt unterliegt Felipe.

3.2.3 Von der Kunst mit Falken zu jagen

Die Idealisierung der Prägenitalität Felipes, die Option gegen die Differenz und der Mangel in seiner Auswirkung auf die psychische Integrität im Allgemeinen, können anhand der den Text strukturierenden Kastrationsphantasien beleuchtet werden. Bereits Freud zeigte, dass die Kastration paradoxerweise eine Chance für die Phantasie darstellt, denn der Phallus, als zugleich symbolisches und fest umrissenes Objekt, regt nicht nur eine Darstellung des Bruches an, sondern strukturiert diese. Bevor die Transformierung dieses Konfliktes in die Motivstruktur des Romans weiter untersucht wird, muss die enge genetische Beziehung dieses Komplexes zum Ödipuskomplex und zum Konzept des Narzissmus näher betrachtet werden.

Freud definiert den Kastrationskomplex als „die Reaktion auf die dem Vater zugeschriebene Sexualeinschüchterung oder Eindämmung der frühinfantilen Sexualität“ (1938, S.117). Sowohl im Ödipus- als auch im Kastrationskomplex nimmt der Vater die Position des Gegners der infantilen Sexualinteressen ein: „Die Kastration und ihr Ersatz durch die Blendung ist die von ihm drohende Strafe“ (1912/13, S.158).

Laplanche/ Pontalis verweisen auf die vielfache Symbolisierung der Kastrationsphantasie (vgl. 1996, S.243). Wie an der Kriegsszene in *La Muerte de Artemio Cruz* dargestellt, kann das bedrohte Objekt verschoben, der Akt verzerrt oder durch andere Eingriffe in die körperliche und die psychische Integrität entstellt werden. Auch findet das väterliche Prinzip verschiedene Substitute.⁴⁵ Der Kastrationskomplex zeigt sich im Text auch in der ganzen Breite seiner klinischen Auswirkungen, wie etwa dem Minderwertigkeitsgefühl, das bei Felipe, angesichts seines Versagens vor den Aufgaben seines Königtums und der unterbliebenen Zeugung eines Erben, prägnant ist.

Da der Phallus vom Kind als Teil seiner idealen Integrität erachtet wird, liegt eine bedeutende theoretische Charakteristik des Kastrationskomplexes in seiner Beziehung zum Narzissmus. Die Kastrationsdrohung bringt die Vorstellung der Vollständigkeit als Bedingung für den Vollzug des inzestuösen Verkehrs radikal in Gefahr. Diese Drohung bezieht ihre Wirksamkeit aus der Vereinigung zweier Elemente, nämlich der Vorherrschaft des Phallus und dem der narzisstischen Kränkung. Urheber der Kastration ist grundsätzlich der Vater, dem letztlich alle durch andere Personen formulierten Drohungen unbewusst zugeschrieben werden. Nach Freud kennzeichnet der Kastrationskomplex die terminale Krise des Ödipus, indem er dem Kind das mütterliche Objekt verbietet und die Überichbildung beschleunigt (vgl. Freud 1924, S.395). Die Kastrationsangst hängt daher mit der Angst vor dem Objektverlust eng zusammen.

Um nicht tiefer in die Problematik einzudringen, gilt meiner Ansicht nach zusammenfassend, dass der Kastrationskomplex stellvertretend für jede Erfahrung erachtet werden darf, wo ein idealer Zustand von einem nicht idealen spannungsreichen Zustand abgelöst wird. Er spiegelt eine Reihe traumatisierender Erfahrungen wieder, die letztlich im Verlust des Primärobjekts beginnt. Die Bedeutung der Kastrationsdrohung liegt nicht nur darin, dass sie das Inzestverbot besiegelt. Vielmehr kann auch der Ödipus nur überwunden werden und eine Identifizierung mit dem Phallus nur gelingen, wenn die Kastrationskrise erlebt wurde. Das Kind muss sich als abgelehnt und abgewiesen sehen und aus dieser Erfahrung seine Authentizität selbst erschaffen. Felipe scheitert an dieser Aufgabe.

In der Beziehung zwischen Isabel und Felipe verdeutlicht sich meiner Auffassung nach die aufgezeigte Problematik in ihrer ganzen Schärfe und mit besonderer Bedeutung für den Prozess der Autorgenese. Isabel erblickt in dem aus Flandern zurückgekehrten Felipe einen stark gealterten Mann: „me di cuenta de que asistía al momento de su vejez, de su renuncia, de su dedicación a las obras de la memoria y la muerte.“ (169) Sie sieht in die „Augen eines erschöpften Alten“, der seiner inneren guten Objekte beraubt ist.⁴⁶

Eine Badeszene zeigt diesen Zusammenhang eindrucksvoll. „Con el dudoso disgusto“, „mit zweifelndem Missfallen“ wohnt Felipe, „para el cual el baño era medicina extrema“, „für den ein Bad die äußerste Medizin war“, der Vorbereitung eines ebensolchen bei. Felipe entkleidet Isabel zum ersten Mal, sieht zum ersten Mal ihren Körper und legt diesen in das Wasser. Felipe bietet an, die Burg der Eltern zu verlassen und einen „neuen Palast“ (170) zu bauen. Der Palast „a la

⁴⁵ Guzmán ist eine solche mögliche Verschiebung der verbietenden Instanz. Dolch und nach oben gerichteter Oberlippenbart sind wesentliche Merkmale dieser Figur. Weitaus bedeutsamer als darstellungssästhetische Merkmale ist die Funktion dieser Figur als Repräsentation des väterlichen Prinzips im Sinne Lacans.

⁴⁶ „agotado“ bedeutet auch „ausgeschöpft, ausverkauft, versiegt, ausgegangen.“ Unzweifelhaft muss der Verlust des inneren guten Objekts als inneres Versiegen begriffen werden.

vez sería mausoleo de los príncipes y templo del Santísimo Sacramento. Así conmemoraría, añadió, la victoria militar y también... No pudo terminar.“, der Palast sollte zugleich „Grabmal für die Fürsten und Tempel für das Allerheiligste sein. So würde er, setzte er hinzu, des kriegerischen Sieges gedenken und auch... Er konnte nicht zu Ende sprechen.“ Felipe sinkt auf die Knie und bedeckt seine Augen. Ein seltsames Angebot.

„Isabel, tú nunca sabrás cuánto te amo y sobre todo cómo te amo...“: offensichtlich auf eine Weise, die sich mit der Seltsamkeit des oben genannten Angebotes deckt, die der Liebe zur Mutter analog ist, auf einer ödipalen Fixierung beruht und daher jeder sexuellen Erfüllung entbehren muss.⁴⁷ Es ist dies das „ideal del auténtico caballero cristiano“, das „Ideal des wahren christlichen Ritters“ (170). Isabel betont, dass sein Vater unzählige Male von dem „Recht der ersten Nacht“ Gebrauch gemacht hätte, woraufhin Felipe entgegnet, dass ein Unterschied darin läge „Frauen aus dem Volk“ zu nehmen oder sein „Ideal“ zu berühren: „una cosa era tomar a mujeres del populacho y otra tocar a su ideal femenino, la Señora de su casa; [...]“, „ein Ding sei es, Frauen aus dem gemeinen Volk zu nehmen, und ein anderes, sein weibliches Idealbild anzurühren, die Herrin seines Hauses“ (170).

In der kurzen Unterredung, die ihrer Szenerie nach äußerst bedeutsam an prominenter Stelle im Text erscheint, ist die Anwesenheit des Vaters mehr als deutlich. Felipe tritt die Flucht nach vorn an. Er erkennt die genitale Überlegenheit seines Vaters nicht an, sondern versucht, die eigene unzulängliche Prägenitalität zu idealisieren. Das Ideal, die Geliebte nicht zu berühren, d.h. nicht mit ihr sexuell zu verkehren, ummantelt auch die Tatsache, dass dieser Verkehr aufgrund der Unzulänglichkeit von Felipes erschlafitem Geschlecht nicht möglich wäre. Von Bedeutung ist nun, dass der Erzähler die väterliche Sexualität grundsätzlich als gewaltsam, grausam und als phallisch zentriert darstellt, wohingegen die des Sohnes sich am reinen, ritterlichen Ideal orientiert und dabei prägenital bleibt.

Diese Diskrepanz zeigt sich insbesondere an dem vom Vater ausgiebig wahrgenommenen „Recht der ersten Nacht“, einem zweifelhaften „Recht“ auf Brutalität, Vergewaltigung und Erniedrigung. Der Sohn Felipe, der zuvor Isabel in der Messe beobachtet hatte, begleitet seinen Vater zu einer Bauernhochzeit. Wortlos nimmt der Vater die Braut mit in eine nahe gelegene Hütte und befiehlt Felipe, das Mädchen (!), ein Kind („esta niña“), zu vergewaltigen.⁴⁸ Felipe weigert sich. Interessant ist nun, dass Felipe diesem Kind „die Züge der anderen“ (116), gemeint ist Isabel, verleiht. Aber auch dies hilft nicht ihn zu „erregen“:

le confirmó, más bien, en su profunda concepción del amor como algo que debería ser deseado mas no tocado; ¿no cantaban los jóvenes y hermosos menestreles sólo la pasión de amantes separados, de damas adoradas por añoradas: porque habitaban una imposible lejanía.

Felipe (der Vater) hingegen schlägt seinen Sohn zu Boden, streift seine Hosen ab und „hurt“, wie es im Text beschönigend heißt, mit der Braut: „apresurada, orgullosa, fría, sangrienta, pesadamente, mientras Felipe miraba la escena [...]“. „Eilig, hochmütig, kalt und blutig, grob,

⁴⁷ Felipe beobachtet Isabel während der Kommunion, als dieser eine Schlange, ein tradiertes Symbol für die verdrängte, da inzestuös besetzte weibliche Sexualität, aus dem Mund fährt.

⁴⁸ Auch der Erzähler beschönigt den Vorgang. „En seguida condujo a su hijo y a la muchacha a una choza cercana y le ordenó a Felipe que se acostara con la novia.“ (116). Diese Formulierung trifft die brutale Vergewaltigung eines Kindes nicht.

während Felipe zusah“ vergewaltigt der Vater ein Kind, das die Züge jener von Felipe von fern bewunderten Frau trägt, nämlich Isabels, einer Imago, die vom Erzähler als in direkter Analogie mit Johanna, Charlotte und auch Celestina stehend, eingeführt wird.

Von großer Wichtigkeit ist, dass Felipe (der Schöne) mit Isabel ein Kind gezeugt hat. Felipes spätere Gattin hat also bereits mit dessen eigenem Vater sexuell verkehrt, etwas, was Felipe selbst nicht gelingen wird und von dem er, gemäß der ödipalen Konstellation, ausgeschlossen bleibt. Die dargestellte „Urszene“ ist eine Szene der sexuellen Beziehung zwischen den Eltern, die vom Kind (Felipe) beobachtet und vom Autor phantasiert wird. Greifbarer noch als in *La Muerte de Artemio Cruz* zeigt sich hier, dass das Kind „sie [die Urszene] im allgemeinen als einen Akt der Gewalt von Seiten des Vaters“ (Laplanche/Pontalis, 1996, S.576) deutet. Dieser Koitus wird vom Kind als aggressive Handlung des Vaters verstanden, bewirkt nach Freud beim Kind sexuelle Erregung und liefert einen Anhaltspunkt für die Kastrationsangst.

Überhaupt entspricht die Gegenüberstellung von väterlicher sexueller Gewalt und dem Verzicht auf Sexualität, d.h. der Idealisierung des Verzichts auf Genitalität, dem von Chasseguet-Smirgel (vgl. 1995) hinsichtlich der Idealisierung prägenitaler Sexualität beschriebenen Mechanismus. Felipes Ich-Ideal, statt den genitalen Vater und seinen Penis zu besetzen, bleibt einem prägenitalen Modus verbunden. Wie Chasseguet-Smirgel betont, ist der Anblick des weiblichen Genitals traumatisierend, da er das männliche Kind mit seiner Unzulänglichkeit konfrontiert, es zwingt, sein ödipales Scheitern anzuerkennen (1995, S.23). Die prägenitale Sexualität mit ihren erogenen Zonen und ihren Partialobjekten muss selbst einem Idealisierungsprozess unterzogen werden.

Auch bei Felipe ist der von Freud herausgestellte Mechanismus der Idealisierung des Partialtriebs in der Perversion zu erkennen (vgl. Freud 1905, S.61). Dass Felipe Isabel ausschließlich von fern liebt: „Felipe amaba de lejos a esta muchacha“ (115), zeigt diese Idealisierung des Triebes, die einer Sublimierung zuwiderläuft.

Meiner Ansicht nach dient die Idealisierung des Schautriebs doch ausschließlich dazu, sich und den anderen die Illusion zu vermitteln, dass der Partialtrieb dem genitalen Trieb nicht nur gleich, sondern ihm überlegen sei. Das ritterliche Ideal ist der rohen, auf unmittelbare Triebbefriedigung abzielenden Sexualität des Vaters, dem von ihm repräsentierten Gesetz, überlegen. Dass die Prägenitalität im „ausschließlichen Bezug auf sich selbst bewertet“ wird (Chasseguet-Smirgel 1995, S.26) bedeutet, dass die Genitalität, auf die das Ich-Ideal im Falle normaler Entwicklung projiziert wird, als ein Resultat nicht zum Objekt einer Idealisierung werden kann.⁴⁹ Hier zeigt sich, dass die dem Vater vorbehaltene genitale Sexualität von Felipe verachtet und abgewertet wird, da er dem Zwang unterliegt, seine eigene Prägenitalität zu idealisieren und ihr einen der väterlichen Genitalität überlegenen Status beizumessen. Der Vater ist roh, brutal und unrein. Der Sohn hingegen bleibt rein, genauso wie ihm dies die Mutter zur Bedingung für eine ewig unberührte Zusammenkunft beider zur Bedingung macht.

Nur auf diesem, im Übrigen durch Johanna unterstützten Wege, kann die eigentliche Unzulänglichkeit von Felipes Sexualität als der eines Kindes verborgen bleiben. Auffällig ist

⁴⁹ Eine Idealisierung der Prägenitalität wird unterstützt durch das zwingende Bedürfnis, die Vorstellung zu verdrängen und gegenzubersetzen, dass mit der Prägenitalität nicht der letzte Punkt erreicht worden ist. Die Genitalität und der genitale Vater bleiben der Maßstab.

meiner Einschätzung nach, dass auch der Erzähler die Genitalität des Vaters als ausschließlich repressiv und gewaltsam darstellt.⁵⁰ Diese Auffälligkeit verzeichnet die Grenzen zwischen protagonistischer Wahrnehmung und der Darstellung durch den Erzähler: die Idealisierung des Partialtriebs vermittelt auch dem Autor eine narzisstische Zufuhr, da die Idealisierung des Triebes in einer Idealisierung des eigenen Ichs mündet. Felipe verwechselt sich mit seinen idealisierten prägenitalen Objekten und liebt das verklärte Bild seiner eigenen infantilen Attribute. Er spiegelt sich in seiner Perversion, in seinen verherrlichten Objekten, wie er sich auch in den Augen seiner Mutter spiegelt, um daraus die Bestätigung für eine imaginierte Vollkommenheit zu erlangen. Unbewusst wird jedoch die immer mögliche Enthüllung des infantilen Charakters der eigenen Defizienz gefürchtet. Es ist dies die Haltung, die eingangs als die des „privilegierten Opfers“ beschrieben wurde.

Zurück zur Badeszene. Nach dem aggressiven Hinweis Isabels, dass auch sein Vater mit der Königin, seiner Mutter, einen Erben gezeugt habe und der Frage ob er, Felipe, einen „trono acéfalo“, einen „kopflosen Thron“, hinterlassen wolle, entkleidet sich Felipe unerwartet vor Isabel. Hierbei erblickt diese dessen „ererbte Gebrechen“, worunter besonders „la prematura debilidad de sus partes“, „die vorzeitige Erschlaffung seines Geschlechts“ (170) hervorsticht, mithin jene für die Ausführung des Sexualaktes unzulänglichen kindlichen Genitalien. Für beide Parteien eine äußerst unerfreuliche Situation: Felipe entbehrt einer vollwertigen genitalen Ausstattung. Es ist ein kindlicher, prägenitaler Penis, von dem sich die Mutter zugunsten des *Phallus* (Lacan) abwendet. Wir wissen, dass Isabel mit Felipes Vater sexuell verkehrt hat. Der Text bietet keine Hinweise, dass Isabel dies in Zukunft nicht mehr zu tun gedenkt.

Während der Vater Felipes nach Einschätzung des Sohnes vermochte, selbst das „Meer, die Luft, den Fels“ (611) zu schwängern, (Felipe scheitert an dem Letzten am Ende des Romans), kann Felipe selbst keinen Erben zeugen: „La cabeza le giró vertiginosamente: el pene le colgaba entre las piernas como un pétalo negro y marchito“ (ebd.), „Wie ein schwarzes und welkes Blatt“ hängen Felipes Genitalien zwischen seinen Beinen. Der Entblößung Felipes vor der Verkörperung seines hohen Liebesideals kann aufgrund seiner Unzulänglichkeit nur eines folgen: die strenge Abweisung. Isabel schreit entsetzt auf und fordert Felipe auf, „sich zurückzuziehen.“

El instante me lo pidió; pero también el tiempo más largo; no quería que mi marido volviese a penetrar el sagrado de mi alcoba; sabía que la vergüenza de ese momento sería el mejor cerrojo de mi anhelada soledad; y esta vergüenza culminó con las palabras que el Señor mi esposo dijo al retirarse: ¿Qué cosa nacería de nuestra unión, Isabel? (170)

Isabel verwehrt Felipe angesichts dessen Prägenitalität den Zugang zu ihr, also die erneute Vereinigung mit dem Primärobjekt im Wasser (!), sie verweigert die Wiedergeburt als Containment und verschließt Felipe den Zugang zum gemeinsamen Bad.⁵¹ Mühelos ist hier zu erkennen, dass Isabel den von Gebrechen gezeichneten und mithin kastrierten Felipe nicht umsorgt oder pflegt. Die Gegenüberstellung ist die eines bittenden Kindes, dem ein zureichendes

⁵⁰ Das Trugbild, der adäquate Partner der Mutter zu sein, wird ungeachtet des infantilen prägenitalen Stadiums, zwanghaft aufrechterhalten.

⁵¹ Das gemeinsame Bad ist ähnlich wie der Flug die der primär-narzisstischen Fusion am nächsten kommende Wunschphantasie.

Containment verweigert wird. Obwohl zahllose Wunden seinen von Aussatz gezeichneten Körper übersäen, wird Felipe in diesem, an die infantile Hilflosigkeit erinnernden Zustand von der Mutter-Imago abgewiesen.

In der Figur Isabel wird eine Verkörperung jener von Fairbairn herausgestellten „non-available mother“ deutlich, ein Urbild einer unerreichbaren, emotional kalten Mutter, die für schwerste traumatische Erfahrungen des hilflosen Kindes verantwortlich ist (vgl. Fairbairn 1952 [1940]). Inzestverbot und Abweisung eines hilfsbedürftigen Kindes sind in dieser Szene präsent. Die Deformation Felipes ist synekdochisch auf sein erschlafftes Geschlecht übertragen.⁵² In Isabels „anhelada soledad“, ihrem „ersehten Alleinsein“ (170) ist für Felipe kein Raum.⁵³ Das gemeinsame Bad, die Restauration seines defizienten Körpers, „die äußerste Medizin“ als die gemeinsame Rückkehr in einen primär-narzisstischen Zustand, bleibt Felipe verwehrt. Sein von „widerlichen Gebrechen verheerter Körper“ (171) findet keine Anerkennung, keine Restauration, psychoanalytische gesprochen, kein Containment durch eine liebende Mutter. Polo Febo und eine nicht näher zu bestimmende „Erzählstimme“ (Blanchot) gelingt am Ende des Romans genau dies.

Im Zustand seiner Not wendet sich Isabel ab. Unzweifelhaft verarbeitet der Autor in dieser Szene die traumatisierende Erfahrung einer sich zugunsten eines vollwertigen Phallus versagenden Mutter. Das aus dem emotionalen Charakter der Mutter resultierende kumulative Trauma ist in seiner Bedeutung für die Genese des Narzissmus in aller Deutlichkeit auszumachen. Die prägenitale Unzulänglichkeit, „das erschlaffte Geschlecht“, die dazu führt, dass sich die Mutter dem *Phallus* (Lacan) zuwendet, wird vom Kind als Kastration empfunden. Hier zeigt sich das grundsätzliche Problem Felipes als eine Verhaftung in der imaginären Spiegelbeziehung.

Isabel verkörpert auch jenen Anspruch der Genitalität, personifiziert in der Nymphe im Narziss-Mythos, der danach trachtet, die imaginäre Spiegelbeziehung bzw. den Kreis projektiver Identifizierung zwischen Felipe und Johanna aufzusprengen. Isabel und Guzmán werden vom Erzähler fortwährend mit Falken als Symbolen genitaler Organisation in Verbindung gesetzt.⁵⁴ Auch El Señor (Vater) beherrscht die „Kunst, mit Vögeln zu jagen.“ Felipe bleibt aus dem Kreis der Vertrauten ausgeschlossen.

Insbesondere im Kapitel „El heredero“ spricht der Vater als Repräsentant der symbolischen Ordnung das Inzestverbot aus. Der zukünftige Erbe, der angehende König, muss im Sinne einer möglichen Eingliederung in die symbolische Ordnung Verzicht auf seine primär-narzisstischen Verschmelzungswünsche, mithin auf das inzestuös besetzte Objekt, leisten.

„Me va a sacar los ojos, me va a sacar los ojos“ (112) wiederholt der „junge Felipe“ angesichts eines in einen kleinen Raum entkommenen Falken, den er nicht mehr zu bändigen weiß. Felipe schützt sich vor dem Schnabel des Vogels, wie auch im späteren Traum, der diese Phantasie aufnimmt, mit seinen Händen. Dass der Falke mit der Furcht in einen gesetzt wird, die Augen zu verlieren, ist unbedingt als Kastrationsfurcht zu werten. Das Motiv des Falken, hervorzuheben ist die Benennung seines „pulsierenden Körpers“ (96), steht somit für die Ansprüche des

⁵² Eine sich ähnlich verhaltende Mutter begegnet in Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*.

⁵³ Gerade die Hilfsbedürftigkeit des sich als kastriert empfindenden Kindes sollte dazu führen, dass eine Mutter sich um dieses Kind kümmert und es versorgt.

Genitalprimats, aber auch für die Androhung der Kastration. Andererseits wird Felipe vom Vater mit einem Falken verglichen, der nicht in das Unendliche der Nacht (erneut) eindringen dürfe, im Interesse seiner eigenen Integrität und zur Vermeidung seines Todes. Es ist dies die Aufforderung, Differenz und Mangel zu akzeptieren. Der Wanderer wird im Verlauf des Textes mit seiner Entscheidung gezielt dieser Aufforderung nachkommen.

Aufschlussreich ist nun, wie der Vater Felipes mit diesem verwirrten und rasenden Tier umzugehen weiß und sich in einer zentralen Hinsicht als Felipe überlegen auszeichnet. Der Falke ist mit Felipes Vater vertraut, was die Kastrationsdrohung als von diesem ausgehend und ihn selbst als mit dem genitalen Primat erfahren aufzeigt:

El halcón se estrelló ciegamente contra las paredes de la celda. [...] el ave perdía todo sentido de orientación y se lanzaba al vuelo, se estrellaba contra los muros y volvía a arrojar a una oscuridad que juzgaba infinita. El Señor abrió la puerta de la celda y la súbita luz aumentó la furia del pájaro de rapiña. Pero el Señor se acercó al azor cegado y le ofreció la mano enguantada; el ave se posó tranquilamente sobre el cuero seboso y el Señor acarició las alas calientes y el cuerpo magro; acercó el pico del halcón al agua y al alimento. Miró al muchacho con aire agraviado [...]. (112)

Der Vater setzt Felipe davon in Kenntnis, dass der Vogel zwar Dunkelheit benötige, jedoch nicht so viel, dass er glaubt, der „unendliche Raum der Dunkelheit“ umgebe ihn. Er fühle sich sonst als „dueña de la noche“, als „Herr der Nacht“:

El Señor le explicó a su hijo que el halcón requiere sombra para descansar y tomar los alimentos; pero no tanta que le haga creer que el espacio infinito de la oscuridad lo rodea, pues entonces el ave se siente dueña de la noche, sus instintos de presa se despiertan y emprende un vuelo suicida. Debes conocer estas cosas, hijo mío. A ti te corresponderá heredar un día mi posición y mis privilegios, pero también la sapiencia acumulada de nuestro dominio, sin la cual aquéllos son vana pretensión. (112)

Sich als „dueña de la noche“ zu fühlen, ist der Wunsch nach Realisierung des Inzests und der Aufhebung der Differenz. Der unendliche Raum der Nacht ist identisch mit der Aufhebung aller Ichgrenzen, der Rückkehr in einen undifferenzierten primär-narzisstischen Zustand, aber auch mit dem psychischen Tod. Zu große einseitige Zuwendung seitens des „transformationellen Objekts“ (Bollas) wird somit als fatal für die weitere psychische Entwicklung des Kindes charakterisiert, da eine eigenständige Persönlichkeit nicht ausgebildet werden kann. Das Kind stürzt sich, wie Ikarus, in einen „selbstmörderischen Flug.“

Auch Guzmán, als ein Spezialist für die Haltung und Jagderziehung von Falken, steht nach dem Tod des Vaters für das von diesem repräsentierte Verbot.⁵⁴ Als Guzmán ihm von den Zuständen in seinen Mauserhäusern berichtet, reagiert der zuvor ruhige Felipe mit unerwartet großem Affekt, er zittert, als ob „eine offene Wunde“ berührt worden sei:

Señor, vuestros halcones jóvenes son mal atendidos, me he paseado por las mudas y los he visto mancos porque se les deja confundir la estrecha oscuridad del encierro con el grande espacio rapaz de la noche, sólo entonces el Señor temló como si Guzmán le tocara una herida abierta, un nervio vivo [...]. (227)

⁵⁴ Größte Lust empfindet Isabel dabei, den „pulsierenden Falkenkörper zu streicheln“ (96), einen Phallus zu massieren. Aber eigentlich interessiert Isabel nach eigenen Angaben ohnehin nur, „den ganzen Tag zu ficken“ (271).

⁵⁵ „La primera regla de la buena cetrería es evitar la oscuridad completa, evitando así que el azor, volando con ímpetu, confundiendo la oscuridad con el gran espacio de la noche, diese tan recio en las paredes o vigas, que muriese o quedase manco.“ (227)

Worin besteht diese „herida abierta“, die ein solches Zittern bei Felipe auslöst? Doch offensichtlich in seiner nicht überwundenen Kastrationsfurcht, die ihm die Möglichkeit nimmt, sich mit dem inzestuösen Objekt zu vereinigen. „Herr der Nacht“ zu sein entspricht dem Wunsch „Herr der Mutter“ zu sein und beruht wie der Wunsch des Ikarus im Mythos auf unbewussten, primär-narzisstischen Phantasien (vgl. Argelander 1971, S.362). Unter den aufgezeigten traumatisch erfahrenen Bedingungen unterbleibt die realitätsorientierte Objektwahl.

Eine Trennung zwischen Ich und Nicht-Ich entfällt, es kommt zu einer Verzeichnung des Objekts ins Grenzenlose, Unendliche (Wasser, Luft), die ein Festhalten an dem ursprünglich als diffus und entgrenzt erfahrenen Objekt bzw. die Rückkehr zu ihm ermöglicht. Der Vogel, um in dieser Bildlichkeit zu bleiben, hält nun die Dunkelheit für die „unbegrenzte Nacht“. Er wird sich die Flügel anstoßen.

Das Wissen um die Notwendigkeit der lebensspendenden Verzichtsleistung ist ein anderes als jenes, das Felipe sich bisher erworben hat: „La sabiduría a la que me refiero va mucho más allá del conocimiento del latín“, „die Weisheit, die ich meine, übertrifft bei weitem die Kenntnisse des Lateinischen“ (113), lässt der Vater ihn wissen. Felipe verspricht, seinen Vater „nie wieder zu enttäuschen“. Felipe hält dieses Versprechen: er zerstört alle das väterliche Gesetz zersetzenden Kräfte, führt Pedros Söhne in den sicheren Tod und verrät später den Zug der Häretiker. Der Autor zeigt hier eine bezeichnende Verarmung Felipes auf, dem es nicht gelingt, einen symbolischen Vaternord zu vollziehen, es bleibt bei der sklavischen Untergebenheit.

Weitere Szenen sind hinsichtlich der Bewertung des Falkenmotivs bedeutsam und zeigen die perspektivische Vielfalt, mit der das Trauma der Kastration vom Autor immer wieder verarbeitet wird, wie also auch, positiv gewendet, die Ebene der Gleichsetzung zugunsten der einer symbolischen Repräsentation im Sinne Segals verlassen wird. Die von Isabel begangene Tötung eines Falken ist vor dem Hintergrund der von Klein vermittelten Erfahrung einer schlechten Brust und einer damit verbundenen Todesfurcht des Kindes bei oraler Versagung bedeutsam. Isabel wird zuvor von dem „Don Juan“ genannten Jüngling verlassen. Ihr Falke, der sich „vertrauensvoll an die Faust seiner Herrin“ klammert, spürt, dass sich die „Ordnung der Dinge verändert habe“ („que el orden de las cosas se trastocaba, que allí donde hasta entonces existía una mutua fidelidad, había ahora una súbita amenaza“, „dass die Ordnung der Dinge sich verkehrte, dass es dort, wo es bisher eine wechselseitige Treue gegeben hatte, nun plötzlich eine Drohung gab“, S.294).

Welcher Art ist die „Drohung“ dort, wo zuvor „gegenseitige Treue“ war? Der Raubvogel „acostumbrada a recibir cuidados y a devolver obediencia“, „daran gewöhnt, Pflege zu empfangen und Gehorsam zu geben“ (294), erhebt sich zu einem Flug, er möchte der drohenden Gefahr entkommen. Der Vogel „zittert“, „flattert verzweifelt“ und erhebt sich zu einem „vuelo ciego, nervioso, suicida y salvador por la rica alcoba, oasis del palacio sombrío [...]“ (294) Der Wunsch zu fliegen steht aber in der Analyse des Traumes immer für einen anderen Wunsch: nämlich den der genitalen Vereinigung. „Selbstmörderisch und rettend“ ist der Flug, da ein früheres Selbst, ein narzisstisches Selbst getötet werden muss, damit ein anderes, neues erschaffen werden, der Autor sich selbst retten kann. Ist der Einfluss der Mutter jedoch zu groß, kann die Ablösung nicht erfolgen, bleibt nur der psychische Tod, wie er von Zagermann treffend beschrieben wurde (vgl. Zagermann 1985, S. 9).

Es tritt ein, wovor der Vater warnte: der Falke stößt während seines Fluges gegen die Wandbehänge, gegen die „geschlossenen Fenster“ und gegen jene Tür, „por donde Juan escapó“, „durch die Juan entkam“ (295). La Señora erhebt sich, „knurrt“ und wartet darauf, dass der Vogel nach einem Sturz auf den Steinboden flügelahm würde. Mit der „Wut der Angst und des Unverständnisses“ klammert sich der Falke an La Señora, um ihr „Fleisch“ festzuhalten. Doch worauf bezieht sich jenes „el universo se derrumbaba“, „das Universum fiel ein“, das ein normaler Jagdfalke doch wohl nicht wahrnehmen würde? Wohl nicht auf einen Falken, sondern auf jenen Zustand äußerster Todesangst des Säuglings im Sinne Bions, wenn sich die nährenden Brust versagt.

el creciente miedo del azor pronto se volvería contra la Señora, olvidando todas las horas de compañía fiel, en ella vería el falconcete al enemigo, a la presa, como debió verlos en Don Juan y en el falsario mur; y al definirla, a esa presa se prendería, aprisionado sus carnes con la furia del miedo y la incompreensión: el universo se derrumbaba, todos los hábitos del ave, adquiridos por el instinto y fijados por la aplicación de Guzmán, se desvanecían con cada aleteo furioso; [...] (295)

Der Falke stürzt verwundet zu Boden, versucht noch einmal La Señora zu verletzen. Diese verdeckt ihm den „räuberischen Blick“, verschließt seinen Schnabel und erstickt ihn.

Die Szene steht im Roman nicht für sich. Denn von exakt dieser „schwarzen Nacht umfängen“ ist auch jener Jüngling, der von La Señora am Strand aufgelesen und in deren Sänfte zum Escorial gebracht wird:

El joven despierta de un segundo sueño, entra al siguiente, adormilado por el vaivén del lecho en el que va recostado, capturado entre almohadillas de seda y coberotres de armiño, cortinas de brocado y un intenso perfume que, en su profunda y abierta molicie, el muchacho ve al tiempo que respira y ve con un color: negro. (49)

Der Jüngling wird von La Señora gestreichelt, auf einer ihrer Hände jedoch hält sich ein Falke, dessen Beine derart mit der Hand der Frau verschmolzen sind, dass seine schwarzen Krallen als „Verlängerung der fettigen Handschuhfinger“ wahrgenommen werden. Der Jüngling wendet den Kopf, um das Gesicht der ihn streichelnden Frau zu sehen:

Pero esta vez, los velos negros ocultan las facciones de la mujer en cuyo regazo el joven reposa, duerme, despierta. (49)

La Señora, in deren Schoß der Jüngling „ruht, schläft und wieder erwacht“ ist vollständig hinter Schleiern und Tüchern verborgen. Nur ihre Hände sind erkennbar. „Arrullado dentro de la litera honda y perfumada“, „engelullt in der weichen, duftenden Sänfte“, wird ihm bewusst, dass er „el hombre más vulnerable del mundo“, „der verletzlichste Mensch der Welt“ (50) und vor allem „namenlos“ sei. Der „Schiffbrüchige“ berührt leicht das Gewand der Frau und rührt, als er wieder in den Schlaf zu gleiten droht, mit seinen Händen an die Schleier.

Ella grita; o él cree que grita; no ve la boca detrás de los velos y sin embargo sabe que un aullido ha pulverizado esta pesada atmósfera; sabe que ella grita cuando él acerca las manos al rostro de la mujer y todo sucede al mismo tiempo: la litera se detiene, unas voces gruesas gimen, la mujer guía la cabeza desgarbada del azor hacia la del joven y el ave resucita de su letargo heráldico, los cascabeles se agitan con furia y mientras la mano de la Señora, antes acariciante, ahora rapaz, tapa violentamente los ojos del náufrago, éste apenas tiene tiempo de ver, detrás de los velos apartados, una boca que se abre y muestra los dientes afilados como las púas de la carlanca de un can de presa y luego el azor cae sobre su cuello quemado por el sol y la

sal de mares ardientes y él siente en la carne el helado humor que sale por las ventanas del pico largo, ancho y grueso; [...]

Der Jüngling vermag nicht zwischen dem Atem des Vogels und dem der Frau zu unterscheiden, „entre el helado pico del ave y los afilados dientes de la Señora, cuando los alfileres de un hambre tenaz se clavan en su cuello“, „zwischen dem eiskalten Schnabel des Vogels und den scharfen Zähnen der Señora, als ein zäher, unstillbarer Hunger sich mit stechenden Nadeln in seinen Hals bohrt“ (51). Ein „kalter Schnabel“ verweigert einem Jungvogel die Nahrung, ein psychoanalytisch gesprochen, malignes Containment im Sinne Bions.

In dem Augenblick, als der Jüngling die Hülle entfernen und Zugang zu dem verbotenen Objekt erlangen will, werden ihm wie dem Falken der Blick und der Mund zugehalten. Das inzestuöse Objekt wird unter Androhung der Kastration versagt. Die ganze Szene spielt in einer lichtlosen Sänfte und repräsentiert ein frühes Entwicklungsstadium. Der Angriff des Falken, der eins ist mit La Señora, entspricht der mütterlichen Versagung, die vom Kind als Angriff auf den eigenen Körper empfunden wird.

3.2.4 „Brütende Trauer“

Vor einem Hintergrund fehlender ursprünglicher Identität, die sich in den Phantasien vom zerstückelten Körper findet, erschafft sich das Subjekt eine empfindliche Illusion seiner Einheit, das Ich. Diese illusorische Einheit ist fortwährend von einer Regression in den Zustand der Hilflosigkeit bedroht. Die Illusion ist ihrem Wesen nach als Ich-Ideal zu bestimmen. Mit der realen Gefahr des Verlustes dieses Bildes konfrontiert, versucht das Subjekt die Erfahrung der maskierenden und somit wesenhaft entfremdenden Einheit des Ichs zu wiederholen (vgl. Lang 1993, S.50). Der aus Körperteilen seiner Vorfahren zusammengesetzte Golem, der Felipe in Phasen der Desintegration begegnet, repräsentiert diese Zusammenhänge.

Notwendig ist ein Heraustreten aus der imaginären Spiegelbeziehung in die symbolische Ordnung, d.h. ein Eintritt in relationale, symbolisch vermittelte Zusammenhänge. Der Narzissmus als „hatred of the relational“, als eine hasserfüllte Wendung gegen die Relationalität des Selbst (vgl. Symington 1993, S.18), hebt die für den Eintritt in symbolisch vermittelte Ordnungen erforderlichen Trennungen auf und optiert für die Erhaltung des nicht-relationalen, symbiotischen Zustandes.

Der Escorial und das von Felipe erlassene Dekret einer „Nicht-Existenz der neuen Welt“ (499) repräsentieren diese Haltung. Felipe „corrió **una rencorosa cortina sobre la actualidad que se ensañaba en contra de él**, colándose por entre los bien aparejados bloques de granito de su palacio, su monasterio, **su necrópolis imperial** [Hervorhebungen von mir, T.K.]“ (714) Die von einem Teil seines Selbst entdeckte „neue Welt“ ist eine Chance, um für den „Lebensspender“ (Symington) zu optieren und nicht nur beide Welten in einer Synthese, der vom Erzähler entwickelten „anderen Welt“ eingehen zu lassen, sondern „allen Menschen [und somit auch sich selbst] das Vergessene in Erinnerung zu bringen“ (483).

Felipe benimmt sich selbst des Projekts der „Neubeschreibung“ der Vergangenheit und der „Selbsterschaffung“ (Rorty 1993, S.41). Die aufgezeigte Furcht, eine Welt jeden Tag neu erschaffen zu müssen, verkörpert als nicht-relationale Haltung die Abwendung vom

„Lebensspender“ und bildet den Kern des Narzissmus.⁵⁶ Der „Lebensspender“ entsteht aber ausschließlich durch Option und bedarf der Relation zu einem Wählenden (vgl. Symington 1993, S.40). Die in Felipe aufgezeigte narzisstische Abwendung vom Lebensspender ist eine Abwendung vom Selbst, eine Verweigerung des Lebens als ständiger Weiterentwicklung.

Winnicott betont, dass der Säugling keinerlei Möglichkeit hat, vom Lustprinzip zum Realitätsprinzip fortzuschreiten und sich zur primären Identifizierung und darüber hinaus zu entwickeln, sofern nicht eine genügend gute („good-enough“) Mutter vorhanden ist (vgl. 1997, S.20), die ich mit Bion als „Container“ verstehen möchte. Das Kind löst sich durch den Einfluss des Gesetzes allmählich aus der engen Bindung an die Mutter und geht neue Bindungen ein. Der Fortschritt der Ablösung wird durch innere Auslöser bestimmt und durch emotionale Zuwendung gefördert. Eine Unterbrechung dieses Ablösungsprozesses kann die unzulängliche Ausprägung der Alpha-Funktion bewirken.

In der narzisstischen Option wird eine traumatische Erfahrung verarbeitet. Um eine Distanz zu dem Ereignis zu erlangen, das das Trauma ausgelöst hat, zieht sich die Person in ein narzisstisches Dasein, hier: einen Escorial zurück. Der Rückzug der Libidoquantitäten führt zu einem Zustand der Grandiosität, der dazu befähigt, das Negative auszugrenzen. Felipe unterscheidet sich hinsichtlich seiner Grausamkeit daher nicht von seinem Vater. Bekanntlich führt er nicht nur Pedros Söhne ohne Notwendigkeit ihrem sicheren Tod zu, sondern verrät auch den Zug der Häretiker an die väterlichen Truppen. Symington spricht in einem vergleichbaren Zusammenhang von dem Phänomen, sich im Zustand des grandiosen Selbst in die Rolle des Traumaauslösers hineinzusetzen (vgl. 1993, S.75). Felipe schiebt das kindliche, traumatisierte Selbst fort, wird nun selbst „El Señor“ und zeigt gegenüber anderen jene Grausamkeit, die er in seinem Vater erfahren hatte.⁵⁷ Felipe hinterfragt diese Rolle nicht.⁵⁸

Die Bedeutung des kumulativen Traumas für die Entstehung des Narzissmus (vgl. Symington 1993, S.79), konnte an der Badeszene gesehen werden. Auf ein malignes Containment kann das Kind mit Abwendung vom Container und dem Rückzug in sich selbst reagieren. Felipe nimmt die Identität einer kalten und verschlossenen Gestalt an, versetzt sich selbst in den Typus einer gefühlkalten Mutter und unterdrückt das bedürftige Kind in sich.⁵⁹ Die Abwendung erfolgt intentional.

Das Moment der Abwendung korrespondiert mit dem „Prinzip der Auslassung“. Felipe schließt aus seinem Palast, der eine Parallelwelt darstellt und die Welt ausgrenzt, Differenz und Mangel aus. Wie Cassius aber besitzt er nicht die Fähigkeit, aus seinem eigenen Selbst etwas zu geben, um den „Raum auszufüllen“, etwas, das Symington „the capacity to give out of his own self“ (1993, S.46) nennt. Da Felipe seinen Escorial nicht verlässt und nicht das Meer überquert, kann

⁵⁶ Diese Abkehr wurde von Symington in seinem „Mythos von Cassius“ beschrieben: „Narcissism is not in one part or in another part, but in the way in which one part of the self relates to the others“ (Symington 1993, S.40).

⁵⁷ Felipe reitet ohne die geringste emotionale Regung durch ein von seinen Truppen angerichtetes Blutbad (vgl. Kapitel „Victoria“). Auch wohnt er ohne Bewegung, mit kühler Selbstverständlichkeit, der barbarischen Hinrichtung des Aufständischen Jerónimo bei.

⁵⁸ Wenn Menschen ein Trauma erlebt haben und damit so umgehen, als hätten sie es selbst ausgelöst, leben sie in einem Kokon. Sie sind stark dissoziiert und suchen diese Dissoziation hinter einer Fassade zu verbergen. (vgl. Fairbairn 1976, S.3f.)

⁵⁹ Die Beziehung zwischen der narzisstischen Option und dem Trauma ist die einer defensiven Inklusion. (vgl. Symington 1993, S.79)

er nicht wie der *peregrino* aus sich selbst heraus schaffen und erzeugen. Felipe hätte wie der *peregrino* „wandern“, d.h. lernen müssen, Kind zu sein. Er zieht vor, in der Isolation des Escorial zu bleiben und sich eine vollkommene Partnerin zu halluzinieren. Der von Symington betonte Hass dagegen, klein zu sein und am Anfang einer mühsamen Entwicklung zu stehen bzw. sich wie der *peregrino* einem Lehrer anzuvertrauen, findet sich in der Absicht Felipes, den Wanderer von Falken und Hunden bei lebendigem Leibe zerreißen zu lassen und dessen Werk, seine Erzählung, seinen Traum zu vernichten und zu verleugnen.⁶⁰

Während Felipe sich in einem imaginären Paradies vorfindet, hat der *peregrino* etwas aus sich heraus geschaffen. Er zieht demnach jenen Hass auf sich, der nach Klein die Schöpferkraft zum Objekt des narzisstischen Neides macht. Felipe hasst die emotionale Intentionalität des *peregrino* als einer Abspaltung seiner selbst, die ihn eine neue Welt hat schaffen lassen. Felipe vernichtet sein intentionales Selbst und lehnt den Lebensspender ab.

Felipe handelt manipulatorisch, findet zu keinem eigenständigen Handeln und bedarf äußerer Hilfe. Bei dem Wanderer hingegen ist, wie noch zu zeigen sein wird, das Selbst der Ausführende der Handlung: die Handlung ist authentisch schöpferisch. Beide Handlungen bestehen in einem Autorsubjekt parallel zueinander. Felipe verfängt sich in einem Bild, das Johanna von ihm entwirft. Er überspringt die auf Verzichtleistungen gegründete psychosexuelle Entwicklung und versetzt sich unmittelbar in ein grandioses Selbst. Als eines Ersatzes für schöpferisches Handeln findet dieser Akt der Verweigerung seinen Ausdruck in der Besetzung des Selbst als einem erotischen Objekt.

„Las sombras, palmo a palmo, secuestraban su palacio“, „Handbreit auf Handbreit eroberten die Schatten seinen Palast“ (674). Die fortwährende Verarmung Felipes, d.h. die Verarmung seines Ichs spiegelt sich in der zunehmenden Entvölkerung seines Palastes: „¿Dónde se han ido todos?“, „Wo sind sie alle geblieben?“ fragt Felipe. Sein letzter Gang durch die „ciudad de los Muertos“, die „Totenstadt“ (674) führt zu jenen zentralen Orten, die von „schlechten Erinnerungen“ begleitet sind, darunter das zu den Küchen führende und die orale Versorgung repräsentierende Portal, sowie jenes, durch das man in die Räume von La Señora gelangt, das mithin die Ansprüche des Genitalprimats verkörpert. Felipe bewundert zum letzten Mal die nahtlos aufeinander geschichteten Steinquader seines Palastes und schwört sich, diesen „nun nie wieder zu verlassen“: „Entró, y juró que nunca más saldría“ (674).

Die psychotische Regression wird daran deutlich, dass nicht nur die Nahrung verweigert wird, sondern auch die Reinigung der Gemächer auf Felipes Befehl hin unterbleibt (676). Felipe wird zu einem bedürftigen Kind. Die einzige Besucherin des schwarzgekleideten Felipe wird Celestina, die dessen psychisches Befinden benennt:

El que de razón y seso carece, casi otra cosa no ama sino lo que perdió. Y tú, Don Felipe, grande pena tienes por la edad que perdiste. ¿Querías volver a la primera? (675)

Je mehr die Regression fortschreitet, desto häufiger sind die Gespräche Felipes mit seiner von ihm selbst eingemauerten Mutter. In diesen Gesprächen wird aufgezeigt, in welchem Bild seiner selbst Felipe gefangen ist. Es finden sich zentrale Hinweise auf die ambivalente Haltung

⁶⁰ „One of the dominant notes of narcissism is an absolute hatred of being small, being at the beginning, of opening oneself to someone who can show one something.“ (Symington 1993, S.46)

Johannas, die einerseits die Prägenitalität ihres Kindes zu einer vollwertigen idealisiert, andererseits den bedürftigen Felipe zurückweist. Diese ambivalente Haltung wird im Text von zentralen weiblichen Figuren immer wieder bemüht. Der traumatische Charakter früher Versagungsängste ebenso wie die als sehr eng phantasierte Bindung an die Mutter unter Abwesenheit des Vaters in ihrer äußersten Ambivalenz zeigen sich als stets wiederkehrendes und die Struktur des Textes prägende Momente.

Aus dem „offenen Spalt“ in der Mauer, hinter dem die „verstümmelte Königin“ verborgen ist, die offensichtlich niemals sterben wird, vernimmt Felipe deren Stimme:

Estaba recordando, hijo mío, cuando eras pequeñín y te sentabas a mis pies, o sobre mis rodillas, durante las largas noches de invierno, junto al fuego de la chimenea, en nuestro viejo alcázar, y yo te educaba para ser un verdadero príncipe, repitiéndote las reglas que a los legítimos herederos inculca todo buen preceptor. Decíate entonces, hijo, que a nadie le conviene tener más, ni mejores noticias, que a un príncipe, pero han de ser útiles, para heroicos y loables fines. [...] Qué joven era yo entonces, y bella, y entera, y pequeño tú, rubio y atento, muy serio, con tu alto cuello de armiño y tus delicadas manos, pálidas, apoyado contra mis rodillas, oyéndome [...] (678)

Der legitime Erbe müsse „heldische und lobenswerte Ziele“ anstreben. Neben der täglichen Beichte fordert die Mutter Felipe die umfassende Mäßigung und Unterdrückung seiner Leidenschaften. Nur auf diesem Wege könne Felipe ein „christlicher Fürst“ werden, der sich selbst das (gesetzlich) „Unerlaubte“ - „ilícito“ versagt:

Y para hacer esto con más pureza, no sólo has de prohibirte a ti mismo firmísimamente todo lo ilícito, pero, te moderarás aun en lo honesto, ya guardando los ayunos, [...] ya sufriendo, con paciencia, tus trabajos, y mandando sobre tus pasiones, que el que no fuese mortificado, no puede ser príncipe cristiano. Resplandezca tu virtud, oh príncipe hijo mío, en los deleites de la pureza del cuerpo, y dígame de ti que fuiste como la perla, que jamás sale de su concha, sino para recibir el rocío del cielo: no faltes nunca a los límites de esta virtud, ni siquiera en la estrecha ley del casto matrimonio.

„Übertrete niemals die Grenzen dieser Tugend“. Die gesamte Replik zeigt die gegenseitige projektive Identifizierung Johannas und Felipe. Dass Johanna Felipe gesagt haben könne, dass er „wie die Perle“ sein solle, „die niemals ihre Muschel verließ“, ist sein eigener Wunsch, der imaginativ die Überwindung des Inzestverbots bewirken soll. Felipe halluziniert nur diese angeblich symbiotische vollkommene Beziehung zu dem Primärobjekt, die real nie existierte.

Wie Chasseguet-Smirgel darlegen konnte, gibt in der Idealphantasie die Mutter der Prägenitalität des kleinen Kindes vermeintlich immer den Vorzug vor dem väterlichen Phallus. Auch wird der Vater als grundsätzlich abwesender vorgestellt. Der Sohn kann der Mutter das geben, was sonst ausschließlich der Vater ihr zu geben fähig wäre. Sie braucht sich diesem Dritten daher nicht zuzuwenden.

Contesta hoy a esta pregunta, hijito mío, y si me preguntas, ¿qué haces, madre, dónde estás?, te diré que estoy contigo, yo joven, tú niño, cuarenta y más años ha, inculcándote la educación de un príncipe, pidiéndote ser lo que no era tu padre, mi hermoso marido, salvándote siempre, hijo, incitándote a la castidad, pidiéndote entonces que no sucumbieras, no tocaras a mujer alguna, ni a la tuya, ni supieras lo que te convenía ignorar, y a la mortificación te entregaras, que ya me encargaría yo de procurarte heredero que no nos condujese a la extinción en el fin, sino que nos remotase al origen, perpetuando así nuestra estirpe. (679)

Die Erben, die Jünglinge, dienen also dem Vollzug des „Unreinen“, sie sind Vertreter der vollwertigen Genitalität, der sich Felipe nicht mehr zu stellen braucht. Er darf, wie Narziss, in

der Prägenitalität verhaftet bleiben und braucht seinen Kokon nicht zu verlassen. Felipe bleibt in der Nähe des Primärobjekts und kann dessen Bedürfnisse vollständig erfüllen:

[...] tienes heredero sin haber mancillado tu propio cuerpo, tú no serías como tu padre, que tanto me hizo sufrir, tú serías para mí lo que tu padre nunca fue, casto, mortificado y prudente; [...]

Auch für die Erben sorgt die an alles denkende Mutter. Die Jünglinge müssen das tun, „was du nicht tun dürftest“, nämlich einen Erben zeugen, die Genitalität erreichen, sich von der Mutter lossagen und sich selbst nicht mehr als Endpunkt einer Dynastie verstehen:

[...] y cuanto tú no fueses, lo sería otro en tu nombre, ese heredero que yo rescaté [...] para que él hiciera lo que tú no deberías hacer.

Nur auf diesem Wege dürfe behauptet werden, „que un rey joven ahogó dentro del palacio todas las sierpes de sus apetitos. ¡Oh qué gran victoria!“ (678). Nur so kann das reine Hermelin vor seiner Beschmutzung „in den schwarzen Nebeln Babylons“ bewahrt werden.

„Ésa soy una joven y bella reyna, salvada por el honor y el aprecio de su hijo: tú.“, „Das bin ich: eine junge schöne Königin, erlöst durch die Ehre und die Achtung ihres Sohnes: du.“ (679) Johanna wird von ihrem Sohn gerettet und verjüngt. Der Sohn nimmt hier die Position des Vaters ein und idealisiert sich als für die Vollständigkeit des mütterlichen Körpers unabdingbar. Alle Differenzen, besonders die zwischen Ich und Ideal, und aller Mangel sind aufgehoben. Felipe besetzt entscheidend seine Ich-Grenzen, die Mauern des Escorial, zum Nachteil seiner Objektbesetzungen. Alle Introjektionen, erlebt als gefährliche und destruktive Eindringlinge, werden abgewehrt.

Die Hinterfragung des Bildes einer kindlichen Grandiosität (Kohuts „expanded self“) ist eine bedrohliche narzisstische Kränkung. Die Erfahrung des Mangels zeigt dem Kind, dass die Mutter nicht ununterbrochen zur Verfügung steht. Die scheinbar perfekte symbiotische Beziehung zu einem „transformationellen Objekt“ (Bollas), die vermeintliche nicht-relationale Ganzheit, erweist sich als trügerisch. Dass Felipe nach Kenntnisaufnahme der unendlichen Vervielfältigung von Texten sich „tief bekümmert“ (610) in seine Kapelle zurückzieht, hat seinen Grund in dem von Lacan beschriebenen Charakter sprachlicher Artikulation, deren unendliche Vielfalt von Differenzen und metonymischen Verweisungszusammenhängen sich in der Vielfalt möglicher Signifikate niederschlägt.

Nur wenn der absolute Anspruch in die differenzierende sprachliche Form transformiert wird, eröffnet sich diesem Anspruch die Möglichkeit der Verschiebung und somit die Möglichkeit, dem Begehren sukzessiv neue Objekte zu erschließen. Diese Möglichkeit bedarf einer fundamentalen Entfremdung, denn das Subjekt muss sowohl das ursprüngliche Objekt als auch den Anspruch auf totale Erfüllung aufgeben. Um sich sprachlich artikulieren zu können, ist es notwendig zu akzeptieren, dass ursprünglich etwas anderes intendiert wurde, dessen man sprachlich nie habhaft werden konnte. Ablösung und Zuwendung zu anderen Objekten können nur gelingen, wenn Bedürfnisse sprachlich artikuliert werden.

Der Eintritt in die symbolische Ordnung, die vom Kind als Kastration empfunden wird, steht der Imagination als dem Versuch, sich des für immer verlorenen Objekts erneut zu bemächtigen, gegenüber. Erst die entstandene Distanz bietet als „intermediate area of experience“ (Winnicott)

der Imagination und schließlich dem Symbolischen Raum. Das Imaginäre sucht die Differenz zu überwinden, die *chora* (Kristeva) im Symbolischen zu rekonstruieren.

Julia Kristeva zeigt in ihrer Arbeit *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, jenes in der Figur Felipe aufgezeigte Defizit, das wesentlich zu seinem Tod führt. Felipe unterliegt einer nur unzureichenden Ablösung vom ursprünglichen Objekt. Deutlich zeigt sich die Abwendung eines noch fragilen Ichs von der symbolischen Ordnung und dessen von Johanna begrüßte Versinken im Narzissmus. Auch Felipe versinkt letztlich in „Depression und Melancholie“. Diese Störung resultiert aus der Unfähigkeit, das verlorene Objekt aufzugeben. Felipe weigert sich, die Leere, die durch die unwiderrufliche Trennung sich aufschließt, durch Hinwendung zu einem Anderen zu überbrücken und, wenn auch mangelhaft, auszufüllen. Er erkennt nicht den symbolischen Ersatz für das verlorene Objekt an, sondern verharrt in Trauer um den Verlust. Es ist dies der auch von Steiner beschriebene „Rückzug“.

Zwar tritt Trauer an die Stelle dieses verwehrten Objekts. Dieses verfügt aber weiterhin über Gravität und zerstört symbolische Ordnungen. Melancholie zielt daher auf die Fusion mit dem Unsymbolisierbaren, mit dem Realen im Sinne Lacans, letztlich dem Tod, und führt zum Zusammenbruch der Symbolisierungsfähigkeit. Die Melancholie bewahrt die Erinnerung an den ursprünglichen Riss und klammert sich an den Schmerz dieser Trennung. Um diese Melancholie imaginativ erschließen zu können, muss das Imaginierte symbolisiert werden. Die symbolische Ordnung darf das Semiotische (Kristeva) nicht rigoros ausgrenzen, sondern muss flexibel genug bleiben, um ihm Raum geben zu können. Felipe kann jenen von Segal geforderten Schritt nicht vollziehen, der darin beruht, die symbolische Gleichsetzung zu überwinden und die symbolische Repräsentation anzunehmen.

Felipes im ganzen Roman fortschreitender körperlicher Verfall markiert diese Regression und findet im Kapitel „Requiem“ seinen Höhepunkt. Eiternde Wunden, schmerzende Geschwüre und Durchfälle führen zu „schweren, fauligen, melancholischen Schwaden“ (751), die bis zum „Gehirn“ aufsteigen, dann aber wieder in die Herzgegend sinken, wo sie „traurige Beklemmungen“ auslösen: „Estoy sepultado en vida. Y la vida huele mal.“ (750). Das „königliche Lager“ ist von Kot und Eiter verschmutzt und wird zu einem „Dunghaufen“: „Así se convirtió aquella cama real en muladar podrido, de donde salían continuos olores malísimos: estaba el Señor tendido sobre su propio estiércol.“ (750)

Die Krankheit wird von einer „tödlichen Melancholie“, „melancólico morbo“ und einer „brütenden Trauer“, „triste sopor“ (749) begleitet, die verstärkt wird, sobald Felipe an die aus der neuen Welt gebrachten Schätze, das Mutteräquivalent als eines; konkretistisch gesprochen: aus dem Leib der Mutter geraubten Goldes, denkt. Es ist dies keine gesunde Trauer, sondern eine Blockade durch den Groll. Die Erkrankung führt zu dem von ihm geäußerten Befehl, ihn lebend in einen Sarg zu legen: „y una vez allí se calmó, se sintió forrado por las mismas sedas blancas que forraban el féretro, protegido por la tela de oro negra que lo cubría por fuera.“ (752)⁶¹

Der körperliche und psychische Verfall beschließt die negative Entwicklung. Felipe hat bestimmte Konflikte nicht bewältigen können, die für die Autor-Genese unabdingbar sind. Umgekehrt können wir meiner Ansicht nach darauf schließen, dass der Autor des Textes diese

⁶¹ Die gesamte Zeremonie wird von einem Vortrag aus der *Offenbarung des Johannes* begleitet, nämlich von Kapitel 17, 2f.

Problematik in ihrer Darstellung überwindet. Ihre Verarbeitung im literarischen Text, d.h. ihre freie, ironisierende Verwendung, lässt darauf schließen, dass der Autor von *Terra Nostra* diese Leistung vollbracht hat.

Ich verstehe Psychose als die Leugnung der Subjektsplaltung, als die Leugnung der Differenz zwischen dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Realen. Wie im Inzest, so wird auch in der Psychose der Mangel, der für die symbolische Kastration steht, verleugnet (vgl. Widmer 1997, S.123). Inzest und Psychose stellen den Versuch dar, das Trennende des Symbolischen aufzuheben.⁶²

Die von Chasseguet-Smirgel betonte entwicklungsbegleitende Funktion der Mutter ist für das Verständnis der Psychosen hilfreich. Unterbleibt die Öffnung der Dyade von Mutter und Kind auf die symbolische Ordnung hin und vermittelt die Mutter dem Kind den Eindruck, dass dessen Prägenitalität ihren Erwartungen voll entspricht, so wird das Kind von der Aufgabe, einen vollwertigen Phallus zu erlangen, entbunden. Wie Widmer betont, erweist sich in dieser Konstellation der „Köder“ (Widmer) einer in Aussicht gestellten totalen Befriedigung als äußerst effizient.⁶³ Die Mutter versperrt auf diesem Wege die lebensnotwendige Entlassung in das Symbolische.

Die Psychose verwirft das Gesetz und begehrt die Unabhängigkeit von allen symbolisch vermittelten Zusammenhängen (vgl. Widmer 1997, S.126). Lacan gründet seine Theorie der Psychosen auf die Beziehung des Symbolischen zum Subjekt. Damit sich das Symbolische vom Realen differenziert und dabei das Feld der Imagination öffnet, braucht es eine Instanz, die als „Name-des-Vaters“ aufgezeigt wurde (Lacan 1966 [1958], S.577). Der Name-des-Vaters erfüllt auf der Ebene des Symbolischen die Funktion des Phallus. Diese Instanz trennt das Kind von der Mutter und bricht dessen unstrukturiertes Begehren. Das Kind muss akzeptieren, dass der Name-des-Vaters in die Kultur einführt und seiner ungerichteten Sexualität eine phallisch-genitale Struktur vermittelt.

Der Psychotiker hat den Namen-des-Vaters verworfen. Den Begriff der „Verwerfung“ („forclusion“) meint bei Lacan eine „uranfängliche Verwerfung eines fundamentalen ‚Signifikanten‘ aus dem symbolischen Universum des Subjekts“ (Laplanche/Pontalis 1996, S.608), eine vor jedem Urteil liegende Nicht-Annahme des Namens-des-Vaters. Damit bleibt die Ebene des Symbolischen, die dem Menschlichen seine ihm eigene Dimension verleiht, stark reduziert und die Metaphorisierung aus. Da das Symbolische vom Realen und Imaginären ungetrennt bleibt, kennt der Psychotiker keinen Mangel.

Die Verwerfung führt zu einer narzisstischen Regression in das Spiegelstadium und zu einer Triebentmischung. Der Vater Felipe ist für ihn als Träger und Vorbild des Namens-des-Vaters unannehmbar. Wie bei Schreber, erscheint auch bei Felipe die Verwerfung des Namens-des-Vaters als Kastrationskomplex. Dieser zeigt sich für den Autor als ironisch gebrochene Phantasie auf der symbolischen Ebene, für Felipe jedoch im Realen als konkrete Kastrationsfurcht.

⁶² Von besonderem Wert für das Verständnis der Psychosen ist eine Äußerung Freuds, die die Psychose als direkte Folge des unbewältigten ödipalen Konflikts ausweist, der im Wahn entstellt wiederkehrt. Nach Lacan kommt dem strukturellen Aspekt, der vom Symbolischen ausgeht, Priorität zu. Die Verursachung der Psychose ist primär strukturell, nicht genetisch.

⁶³ Dieser „Köder“ (Widmer) wird bekanntlich vom Jüngling in der neuen Welt abgelehnt.

Durch den Einsturz des Trägers des Symbolischen verliert das Subjekt die es repräsentierende Ebene der Signifikanten und fällt damit in die unvermittelte Dimension zurück. Die Verwerfung führt dazu, dass nicht das sprachliche Sein die Erfahrungsbasis des Lebens wird, sondern der Körper. Der Psychotiker ist der Körper. Die fehlende Identifizierung mit dem Phallus, die Leugnung seiner zu ermangeln, führt dazu, dass sich das Subjekt als mangellos wähnt. Felipe ist der Phallus als das Objekt mütterlichen Begehrens. Phallus zu sein, bedeutet den eigenen Mangel zu verwerfen und nichts mehr zu begehren. Es bedeutet den psychischen Tod. Genau dies ist die Motivation des Apokalyptikers, der wie Polo zum Androgyn, einem Wesen jenseits des Mangels wird. Polo Febo erhebt sich zu einem Wesen jenseits der Kastration.

3.3 Wagnis und Selbsterschaffung

3.3.1 Aufbruch und Initiation

Rückblickend spricht Felipe von einem „instante privilegiado de mi vida, a esa playa“, einem „besonderen Augenblick meines Lebens, an jenem Strand“ (520). Gemeint ist jener Strand, von dem aus die Übertretung der väterlichen Welt nicht vollzogen worden war. Die Flucht nach der traumatischen Erfahrung in der Scheune führt Felipe direkt in den väterlichen Palast zurück. Auch die von Pedros Söhnen erlangte Kenntnis über den Aufenthaltsort der Häretiker dient letztlich nur dazu, sich des „Erbes“ (234) würdig zu erweisen und die Aufständischen ihrem sicheren Tod zuzuführen.

Als Felipes Gruppe von Jägern aufgespürt wird, versteckt sich dieser auf einem Baum und betrachtet von oben herab die Zerfleischung von Pedros Söhnen. Felipe findet allein den Weg zu den Häretikern und mischt sich unter sie: „El joven recordó los cuerpos sangrientos y desmembrados de sus desafortunados amigos; se desvistió y se unió a los danzantes. Se sintió embriagado bailó y gritó como ellos.“ (219) Felipe tanzt und denkt dabei beiläufig an die von Hunden zerrissenen Körper seiner Freunde.

Felipe und der Wanderer befinden sich in analogen Situationen und verkörpern unzweifelhaft verschiedene Handlungsoptionen. Wo Felipe aber den Traum Pedros, eine Barke, zerstört und die Häretiker ihrem sicheren Tod zuführt, beginnt die Erzählung des Jünglings mit einer eigenständigen Tätigkeit, dem Bau einer „Arche“, „arca“ (357) und einem Wagnis: dem Auszug in Unbekanntes. Die Reise beginnt und endet dabei unter einem ganz bestimmten Zeichen: „Nos embarcamos con Venus“, „mit Venus schifften wir uns ein“ (357). In der Reise selbst kommt eine spezifische Intentionalität und Authentizität des Wanderers zum Ausdruck, die Felipe fehlt und die später erfolgende Selbsterschaffung des Jünglings vorwegnimmt.

Insbesondere das Kapitel „Vorágine nocturna“, „nächtlicher Strudel“ ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Die Ereignisse im Strudel können als Geburtsphantasie gesehen werden, denn deutlich zeigt sich eine Metaphorik, die den Wasserstrudel als Geburtskanal zu werten erlaubt. Der Erzähler spricht von einer „flüssigen“, d.h. undifferenzierten Mauer eines „Meerestunnels“ (370). Das Schiff sinkt in einen „remolino siniestro, invisible“ (368), einen „unsichtbaren Strudel“, eine „vorágine sin fondo“, „einen grundlosen Strudel“ (369). In diesem Strudel erblickt der Jüngling „el ojo ciego de la muerte en las entrañas del piélagos“, „das blinde Auge des Todes im Bauch des Meeres (370).

„Gewaltig, entsetzlich, unüberschreitbar war die Grenze und das Grab der Wasser [...]“, „grande, espantable, insalvable era la raya y panteón de las aguas“ (369). Vor dem Hintergrund meiner ausführlichen Beschreibung der psychotischen Verwerfung erkennen wir exakt die Motive einer drohenden Regression in einen primär-narzisstischen Zustand als des Zusammenfalls von Ich und Ideal. Angesichts dieser Bedrohung handelt der Jüngling: „como si la esperanza fuese posible“, „als ob es Hoffnung gäbe“ (369) und wird dadurch zum „Herr des Schiffes“:

Miré hacia arriba: era como mirar hacia la más alta torre jamás edificada [...]; estábamos capturados dentro de un cilindro de agua compacta, sin fisuras, un cubo ininterrumpido hasta las lejanas, recortadas cimas de la espumosa fosforescencia. [...] pero nosotros pertenecíamos a otro espacio, sin cielo ni tormentas; nosotros vivíamos dentro de la negra y veloz cueva de la vorágine, en la tumba de las aguas. (370)

Der Jüngling befürchtet, dass es unter ihm nur einen „hoyo liso, estrecho, agitado; un pozo infinito“, „ein glattes, enges, wildes Loch, einen grundlosen Brunnen“ gebe (370). Angesichts der drohenden Forklusion wendet sich der Jüngling zu einem Äquivalent des Primärobjekts, Venus: „existía un punto de referencia allá a lo lejos, una providencial, fugaz, diminuta luminosidad“, „es gab einen Anhaltspunkt, eine gnädige, flüchtige, winzige Helle“. Im Kampf erscheint dieser Punkt als Fixpunkt zur Orientierung. Einzig dieser Punkt erlaubt es dem Jüngling, sich aus der drohenden Unmittelbarkeit zu erretten.

Die Szene repräsentiert die Option gegen den vernichtenden Wiedereintritt in den fusionären Zustand. Der Jüngling entscheidet sich für das Substitut, den Stern Venus, der ausschließlich „von weitem“, „a lo lejos“, betrachtet werden darf, wohingegen die unmittelbare Verschmelzung mit dem Primärobjekt den psychischen Tod bedeuten würde. Der Erzähler spricht ausdrücklich von den „flüssigen Wänden unseres Gefängnisses“, den „paredes líquidas de nuestra prisión“ und von der „entraña de la vorágine“, dem „Inneren des Strudels“ (370). Der Mast des Schiffes ist „zerbrochen“, d.h. das Subjekt empfindet den Eintritt in die symbolische Ordnung als Kastration. Das „größte Wunder“ aber besteht darin, dass die zerbrochenen Mastteile zum Meeresspiegel aufsteigen: „vi, maravilla mayor, que los restos del palo destruido también ascendían regularmente hacia la superficie del mar, que nos enterraba.“ (371)

Ausschließlich dank seiner Orientierung an Venus gelingt dem Jüngling die selbständige Befreiung. Er entscheidet sich gegen die Regression für die vermittelte Erlangung des Primärobjekts, die Verzicht und Intentionalität erfordert. Der Jüngling wird aus dieser Handlung „wiedergeboren“:

Cerré los ojos, mareado, ahogado, cegado por las cataratas de negra espuma de este túnel del océano, sabiendo que mi mirada era ya inservible como inservible, acaso, sería mi muerte. [...] y en ese vértigo se confundían la luz y la oscuridad, el silencio y el clamor, mi ser de hombre y el ser de la mujer que me parió algún día; la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, confundidos. Perdí al cabo toda conciencia, cálculo o esperanza; volvía a nacer, volvía a morir y sólo una razón me acompañaba en el vértigo total: - Esto ya lo viviste... antes... lo viviste... antes... lo sabía... ya... murmuraron en mi oído muerto las aguas. (372)

Die Wiedergeburt aus der Katastrophe gründet in der eigenen Intentionalität und der eigenen Verzichtleistung. Dass der Verzicht eine schmerzvolle Erfahrung ist, kann aus jenem Ort erschlossen werden, an den der Jüngling gespült wird: einen Perlenstrand. Perlen sind unschwer als kindliche Tränen zu erkennen. Die Tränen des Kindes werden aber auf der Ebene des Textes zu Symbolen. Es muss an die Aufforderung Johannas erinnert werden, Felipe solle „wie eine

Perle in der Muschel sein.“ Der Jüngling hingegen hat sich selbst vor sich gebracht, sich objektiviert und ist aus der imaginären Spiegelbeziehung herausgetreten. Dass der Verzicht für den Eintritt in die „neue Welt“, die symbolische Ordnung, unabdingbar ist, zeigt sich insbesondere in der ersten Begegnung mit ihren Bewohnern.

Während Pedro darauf besteht, das von ihm gerodete Land als sein Eigentum zu betrachten und „nicht einen Nagel“, geschweige denn sein „Land“ (385) zu geben bereit ist, überreicht der Wanderer dem Häuptling eine Schere, die zweifellos die Kastration repräsentiert und als Angebot eines Verzichts gewertet werden kann. Er vollzieht einen Tausch und bekommt im Gegenzug Gold, ein Mutteräquivalent.⁶⁴ Pedro hingegen wird getötet. Nur durch den als Kastration empfundenen Eintritt in das Symbolische ist das Überleben des Individuums gesichert: „dos náufragos... dos vidas... pero sólo uno puede salvarse... uno debe morir... para que el otro viva“, „zwei Schiffbrüchige... zwei Leben... aber nur einer kann sich retten... einer muss sterben...damit der andere lebt“ (382).

3.3.2 Annahme der Differenz

Die prinzipielle Struktur von Verzicht und symbolischer Wiederherstellung des Selbst, bzw. die Konstellation gegenseitiger Ausschließung von narzisstischer Option und Wahl des Lebensspenders (Symington) ist durch zahlreiche Vorbilder in der mexikanischen Mythologie vorgeprägt. Der Autor wandelt die Konkurrenzsituation zwischen Tezcatlipoca und Quetzalcóatl dahingehend ab, dass beide Figuren einander ausschließende Optionen repräsentieren. Die auf die gegenseitige Vernichtung abzielende zentrale Konkurrenzsituation zeigt sich insbesondere im „Mythos vom großen Erdungeheuer“ (vgl. Nicholson, 1967, S.27).

Dieser Mythos zeigt die Inzestscheu als Ausgang jeder Kultur. Insbesondere aber reflektiert der Mythos den für die Kulturentstehung notwendigen Tauschverkehr zwischen der Verdrängung des weiblichen Geschlechts und der Kulturleistung als Folge der symbolischen Kastration. Ein Fortbestand der Kultur erfordert eine unaufhörliche Verdrängung der inzestuösen Vorstellungen, die mit dem Weiblichen bzw. der Natur konnotiert sind. Der zerstörten Natur, dem großen Erdungeheuer muss nach dessen Reinkarnation als Fruchtbarkeitsgöttin geopfert werden.

Der Autor von *Terra Nostra* verleiht diesem Mythos, der sich im Übrigen an zentraler Stelle im Roman befindet, die Bedeutung eines Initiationsritus. Der Jüngling erfährt, dass er an dem „gleichen Tage angekommen sei, an dem die Erde dem Wasser entrissen wurde“ (394) und erhält davon Kenntnis, dass er von Osten gekommen und in sein Haus zurückgekehrt sei. Der Jüngling wird als der erwartete weiße Bruder, der „con la brillante luz amarilla de la aurora“, mit dem Morgenstern ankam, willkommen geheißen. Der Jüngling erkennt, dass er seiner Gabe, jener Schere, sein Leben zu verdanken hat. Das Opfer ist der einzige Weg zur Erneuerung: „Y el sacrificio es la única manera de asegurar la renovación.“ (395). Der Prophezeiung einer anstehenden Aufhebung aller Objektivierung folgt die Erzählung einer bezeichnenden Variation des angesprochenen Schöpfungsmythos:

Pero una de las diosas del aire llamábase diosa de la tierra y empezó a preguntar qué cosa significaba su nombre, y dónde estaba la tierra, que era su morada, pues ella sólo veía aire y agua, y que cuándo sería

⁶⁴ „Mis manos sostenían un brillante tesoro de pepitas doradas. El regalo de mis tijeras había sido correspondido. Miré hacia el cadáver de Pedro, con mis manos llenas de oro.“ (386)

creada la tierra. Enamoróse de su nombre tierra y fue tal su impaciencia, que al cabo se negó a dormir con los demás dioses mientras no se la dieran. Y los dioses, ansiosos de volver a poseerla, decidieron cumplir su capricho y la bajaron del cielo al agua y ella caminó largamente sobre el agua, hasta cansarse y luego se tendió sobre el mar y se quedó dormida. Y los dioses que la deseaban quisieron despertarla, y hacer obra de varón con ella, pero la tierra dormía y no se sabía si este sueño era como la muerte. Enojados, los dioses se convirtieron en grandes serpientes y se enrollaron a los miembros de la diosa y con su fuerza la rompieron y después la abandonaron. Y del cuerpo de la diosa nacieron todas las cosas. (396)

Einzig der missgestaltete Gott vollzieht die Opferung: „Los dos hermosos jóvenes dudaron, pues se amaban mucho a sí mismos.“ (397) Die Opferung repräsentiert die Option gegen den Narzissmus. Der missgestaltete, d.h. kastrierte Gott stürzt sich „in den Bauch“, „in die Gebärmutter“ der Göttin, „que era puro fuego“, „der pures Feuer war“ (397). Sein Körper verbrennt, aber er wird wiedergeboren:

Y el vientre de la diosa se contrajo por última vez. Y de sus entrañas humeantes se levantó una columna de fuego. Y el espectro de la llama era el fantasma del dios jorobado y buboso, que ascendió al cielo en forma de fuego y allí opacó al viejo sol sin tiempo para convertirse en el primer sol de los hombres: sol de días y sol de años. Así fue recompensado por su sacrificio. [...] pues el dios jorobado dio su vida por los hombres pero renació como sol. (398)

Der „Missgestaltete“ erreicht auf dem Wege der Selbstopferung eine unvergängliche Schönheit, eine Restauration seines defizienten (kindlichen) Körpers. Er „verfinstert“ die „alte zeitlose Sonne“, schiebt sich vor diese und wird selbst „zur ersten Sonne der Menschen“. Im Gegensatz zu der in *La muerte de Artemio Cruz* aufgezeigten Phantasie, in der sich Artemio nur in einem der Sonne verborgenen Winkel aufhält, besetzt hier der Gott den Ort den Vaters selbst und identifiziert sich vollständig mit diesem.

Mitten im Text angeordnet, an zentralem Ort, reflektiert der Mythos die Grundvoraussetzungen künstlerischen Schaffens und mithin jeder Kulturleistung. Die „zögernden Jünglinge“, eigentlich eine einzige Person und ihr Spiegelbild, opfern sich nicht, d.h. sie treten nicht aus der Spiegelbeziehung heraus und in die symbolische Ordnung ein, sondern bleiben im Imaginären verhaftet. „Se amaban mucho a sí mismos“ (397), so der Text. Nur wer auf diesen Zustand des Narzissmus verzichtet, aus der imaginären Spiegelbeziehung wenn auch nur temporär heraustritt, kann als Höheres auferstehen, als Schöpfer eines Kunstwerkes. Auch werden die für die Identifizierung mit dem Phallus notwendigen Voraussetzungen thematisiert. Der geläuterte Gott verlässt ohne Fuß, also kastriert, den Leib der Mutter. Die Kastration wird aber durch die Introjektion der väterlichen Attribute überwunden. Bei den beiden anderen Jünglingen fallen Ich und Ideal zusammen.

Der Kazike klärt den Jüngling darüber auf, dass das Leben des Menschen „untrennbar mit dem Zeichen der Götter verbunden“ sei. Diesen müsse er opfern, „um die Schuld seines Lebens zu bezahlen“ (399). Insbesondere die nun im Gespräch folgende Darstellung des „Mythos von den fünf Sonnen“ verweist auf die fortwährende Wechselwirkung zwischen sukzessiver Opferung und Kultur. Ausbleibende Opferung führt zu der Zerstörung der Erde. Der Jüngling erfährt, dass man sich im defizitären Zustand der vierten Sonne befinde, der ausschließlich durch ihn selbst überwunden werden kann. Der Aufschub der Katastrophe bedarf seines Opfers als einer kontinuierlichen Wiedergutmachung. Dem Jüngling wird suggeriert, dass er „con el río de nuestra sangre“, „mit dem Strom unseres Blutes“ (400) als „Gründergott“ (402) dazu beitragen müsse, dass die vierte Sonne nicht untergeht: „Tú rechazas muerte y predicas vida“, „du leugnest

den Tod und predigst das Leben“ (402). Beide Handlungen, die des Opfers und die der Verweigerung bilden letztlich eine Einheit, d.h. unterschiedliche Handlungsoptionen einer Person:

Vida, muerte y memoria: un solo ser. Los dueños de la cruel diosa que hasta ahora nos ha gobernado, dándonos por turnos alimento y hambre. Tú, yo y él: los primeros príncipes hombres después del reino de la mujer madre diosa, a la cual todo debemos, pero que todo quisiera quitarnos: vida, muerte y recuerdo. (402)

Der Jüngling wird nun zur „Hauptperson dieser Phantasie“, „zum Gefangenen dieser Legende“ (403), denn der Alte fordert ihn auf, ihren „Bund“ zu „erneuern“. Es ist dabei von größter Bedeutung, dass der Jüngling in den Augen des Alten das „grausame Licht“ der Augen der vernichtenden Göttermutter zu sehen glaubt. „Los ojos del anciano lanzaron una luz implacable, tan cruel como debía ser la de los ojos de la diosa madre“ (402).

Der Wanderer verweigert nun den Schritt der Selbstopferung. Es kommt zu einer Regression, die unzweifelhaft durch jenes „grausame Licht“ initiiert wird. Aber auch der Alte wird auf eine bezeichnende Weise getötet: das aus seinen Augen stammende „grausame Licht“ wird im Spiegel auf ihn selbst zurückgeworfen. „Nie habe ich einen schrecklicheren Ausdruck in einem Gesicht gesehen, noch hoffe ich je ihn zu erblicken. Die Augen traten ihm aus den tiefen, erloschenen Höhlen, sie schienen daraus hervorzuspringen, die Pupillen der gelben und schwarzen Augen, die in einem Augenblick ihres Zwillingsentsetzens alle Tode, alle verbrannten Körper, alle zerstörten Paläste [...] vereinigten.“ Die im Vulkan vollzogene Tötung des Mütterlichen deutet sich hier an.

Der Jüngling tritt ein Erbe an; er nimmt den „Ort des Alten“ (406) ein, ohne aber bereits der Versorger zu sein. Er usurpiert den Ort des Vaters und verursacht selbst die Vernichtung seines Volkes. Dass der Jüngling noch nicht zum „jungen Anführer“ (404) befähigt ist, zeigt sich darin, dass das Erbe nicht zum Handel benutzt wird. Der Jüngling unterbindet im Folgenden vielmehr jeden Austausch seiner Reichtümer und schneidet damit dem Urwaldvolk und sich selbst die Versorgungsgrundlage ab. Die gesamte, sich im Anschluss vollziehende Tauschzeremonie wird von dem Wanderer als etwas „dem Tode ähnliches“ begriffen:

Y sucedió, Señor, algo semejante a la muerte. Me metieron en el cesto del anciano, me retuvieron allí con mis rodillas cerca de mi mentón, me vaciaron las perlas sobre el cuerpo, yo sentí cómo revivían los nacarones grises al contacto con mi piel afiebrada por la ignorancia y el miedo. (405)

Die im Tempel befindlichen Schätze, Perlen und Goldkörner, werden aus der „Schatzkammer“ herausgetragen und um den Jüngling angeordnet. Man erwartet eine „confrontación ritual“, eine „rituelle Begegnung“ (405), die sich als Handel mit dem „Herrn der großen Stimme“ erweisen wird, eine Metaphorik, die für den Eintritt in das Symbolische steht.

Das Urwaldvolk erhält für seine Schätze im Tausch Lebensmittel, Mais und Baumwolle. Der Jüngling schaut diesem Handel zu: „Y yo en el cesto lleno de aljófares y rodeado de los castos de oro y perlas“ (405).⁶⁵ Von der „Herrin der Schmetterlinge“, die sich in einer Sänfte inmitten der Händler befindet, erkennt der Jüngling lediglich die Hände. Es handelt sich um eine bereits

⁶⁵ Der Jüngling versteht die Bedeutung dieses Tauschs nicht. Die Herren der Berge könnten doch ebenso gut selber die Schätze finden (vgl. S.411).

vergebene Frau, die Partnerin des „Herrn der großen Stimme“, eine Mutter-Imago. Die Konstellation ist die der Kernfamilie.

Der Jüngling, liegend (!) „escondido dentro de mi cesto“, „in meinem Korb verborgen“ (407), wohnt offensichtlich einer Opferzeremonie bei. Zwar sind die Abgaben für den „Herrn der Stimme“ (407) bestimmt; die eigentliche Bedeutung des Opfers liegt aber in der Besänftigung der Erdgöttin. Nur der kontinuierliche Verzicht sichert die Versorgung mit Lebensnotwendigem. Als der Jüngling am Ort des Alten bemerkt wird, bricht der Handel abrupt ab. Für das Unbewusste des Textes findet hier ein wichtiges Begehren Ausdruck.

Die Schätze als Erbe und Mutteräquivalent dürfen nicht zum Handel benutzt werden. Das Unbewusste des Textes sperrt sich gegen die von der Kultur geforderte allgemeine Regel des Verzichts auf das inzestuöse Objekt und des erfolgreichen Handels mit dem Mutteräquivalent, wie Shakespeare diesen in *The Merchant of Venice* so treffend illustriert. Der Schritt vom Tausch, der „Abgabe“ hin zur Versorgung bleibt aus.

Nachdem der symbolische Vertrag aufgekündigt worden ist, sieht der Jüngling seine Zukunft allein in einer „inmovilidad absoluta“, einer „vollständigen Unbeweglichkeit“ (408), einer Regression auf die Spiegelstufe: „Ahora mi espejo me matará a mí. Mi destino será verme envejecer inmóvil, en esta veloz imagen.“ (ebd.). Natürlich stehen die Konsequenzen dieser Weigerung für eine psychische Realität. Die Dorfbewohner, d.h. die inneren Objekte, werden unter entsetzlichen Umständen ermordet. Die Furcht des Jünglings, vom Urwaldvolk verlassen worden zu sein, erweist sich als Irrtum.⁶⁶ Auf einer tieferen Ebene wird die Zerstörung des guten Objekts im infantilen Sadismus gespiegelt. Das versorgende und schützende Objekt wird infolge der Versagung omnipotent zerstört. Der Jüngling wird später erfahren, dass er selber für diese Morde verantwortlich ist.

Auch in der „neuen Welt“ wiederholt sich die zentrale ödipale Konstellation. Dem Wanderer begegnet in der „Herrin der Schmetterlinge“ eine Mutter-Imago, die sich zugunsten eines Dritten, des „Herrn der großen Stimme“, also des Gesetzes, von ihm abwendet. Inmitten des Massakers, d.h. inmitten von zerstörten Objekten, sieht der Jüngling einen hellen Lichtschein. Als „heredero del anciano“ (411) muss er zur Pyramide zurückkehren:

Sentí que a él debía regresar, y que si mi destino era perecer, inmóvil como un ídolo, ningún lugar mejor que esa pirámide capturada en el centro de la selva. Allí volvería a ser lo que el destino parecía ordenarme. (411)

Der Jüngling ist von dem Bild einer Pyramide im Dickicht des Urwalds angezogen. Von einem im wörtlichen Sinne brennenden Begehren geleitet, dringt der Jüngling zum zweiten Mal in den Urwald ein. Er schläft auf seinem Weg an einem Brunnen, einem tiefen Schacht und hat dort einen bedeutsamen Traum. Er stürzt angesichts einer ihm im Traum erscheinenden Spinne in den steinernen Schacht, einen „pozo [...] hondísimo, interminable“, einen „tiefen und grundlosen Brunnen“. „Fallen“ und „Sterben“ (411) sind eins.

Gerettet von der Spinne und äußerst erregt, stürzt sich der Jüngling, von dem Spinnenfaden geführt, in die Nacht. „Todo ardía“, „alles brannte“ (412). Insbesondere der Tempel wird als „hohe Fackel“ wahrgenommen. „Con ojos de locura“, „mit einem Blick des Wahnsinns“ (412)

⁶⁶ Es kann nicht ganz stimmen, dass ein Jüngling sich nur unter größten Anstrengungen aus einem Korb befreien kann. Diese Szene schildert eher den Befreiungsversuch eines kleinen Kindes.

erkennt der Wanderer, dass der Ort der Spinne nun von einer Frau eingenommen wird, die in ihren Händen jenen Faden hält. Die Frau, „aparición de deslumbrante belleza y deslumbrante horror“, eine „Erscheinung von überwältigender Schönheit und überwältigendem Grauen“, vereint in sich die denkbar größten Gegensätze von Schönheit und Schrecken. Eine Krone aus lebenden Schmetterlingen steht eigenartig bemalten Lippen gegenüber. Der Jüngling „vereint sein Ende des Spinnenfadens“ mit ihrem. Sein Blick ist von der eigenartigen Bemalung der Lippen gefangen:

[...] y yo no sabía mirar su cuerpo pues mi mirada estaba capturada por los labios de la mujer: las sierpes de color que se fijaban y se hundían y ondulaban en la carne de la boca que ella me ofrecía mientras yo imaginaba el cuerpo que se pegaba al mío y lo incendiaba, como se incendiaba el templo a nuestras espaldas. Traté de imaginar los pezones de esos negros senos, y la negra selva de vello sobre el negro monte de Venus, mi guía, mi preciosa gemela, mi estrella negra. (412)

Auch der nun folgende Geschlechtsakt vollzieht sich ganz im Zeichen von Venus. „Embarquéme en Venus“, „Ich segelte auf Venus davon“ (413) heißt es wörtlich. Der Akt hebt die Trennung von Ich und Nicht-Ich auf und lässt den Jüngling auf elementare Sinneswahrnehmungen reduziert erscheinen. Unzweifelhaft ist eine Phantasie inzestuösen Verkehrs zu erkennen:

pues yo fornicaba con la oscuridad y la maleza, y era uno otra vez con cuanto me rodeaba, y a través de la vibrante cueva de la mujer montada sobre mí llegaba a cuanto temía, sed y hambre, dolor y muerte: toda necesidad, toda ausencia convirtiéndose entonces en bien, en obsequio, en premio; [...] yo estaba asido a un placer que me aniquilaba, y en vez de huir de esta mortal sensación, a ella me aferraba hasta sentir que yo desaparecía dentro de la carne de la mujer y ella desaparecía dentro de la mía y éramos uno solo, una araña enredada en sus propias babas, un solo animal capturado en redes de su misma hechura: [...] Mi voluntad me dijo que jamás debía separarme de esta conjunción, que para conocerla había nacido, aunque al conocerla muriese en vida. (413)

Der Jüngling wünscht aus dem „Gefängnis meines Körpers“ herauszutreten, zu fliegen und seine Vernichtung durch die Frau zu verkünden. „Ella era yo“, „sie war ich“, erfährt der Leser. Die „Herrin der Schmetterlinge“ verwandelt sich in den Jüngling, beide werden füreinander unabdingbar. Es zeigt sich eine für die paranoid-schizoide Position typische übermäßige projektive Identifizierung, die exakt jene spätere Zusammenkunft von Polo Febo und Celestina vorwegnimmt. Mit seiner Stimme fordert die Frau ihn auf, dem Weg zum Vulkan zu folgen (413). Dort werde das Vergangene noch übertroffen werden.

Die Dualität von Quetzalcóatl und Tezcatlipoca besitzt in *Terra Nostra* ihr feminines Pendant (vgl. Filer 1984, S.485). Die „Herrin der Schmetterlinge“ ist eine Überblendung zweier Gottheiten, nämlich der Göttin „Coatlicue“ („Rock aus Schlangen“), die in der aztekischen Mythologie gleichermaßen als Schöpferin und zerstörende Kraft auftritt (vgl. Nicholson 1967, S.85) und deren volkstümlicher Name „Tonantzin“, „unsere Mutter“ lautet (vgl. Filer 1984, S.479). Der zweite Teil dieser Figur ist an der Göttin „Tlazoltéotl“ orientiert, der „Göttin des Schmutzes“. Diese Göttin dient der Aufnahme des Schmutzes, des Verdrängten.

Jene Liebesgöttin, die dem Jüngling hier zum ersten Mal begegnet, erscheint ihm später als grausame Göttin, als vernichtende, versagende Imago (432). Bereits Freud konnte in *Das Motiv der Kästchenwahl* zeigen, dass die Ersetzung der Todesgöttin durch die Liebesgöttin durch ein Aufbegehren der Phantasie gegen eine ursprüngliche Einsicht legitimiert ist. Wie die dritte der

Schwestern, so ist auch die „dueña de las mariposas“, „Herrin der Schmetterlinge“ (414) nicht mehr der vernichtende Tod, sondern die begehrtesten aller Frauen.

Freud weist auf, dass diese Substitution in einer ursprünglichen Ambivalenz vorbereitet ist und von der einstigen Identität von Liebes- und Todesgöttin zeugt. Die Phantasie stützt sich auf die ambivalente Beziehung zwischen Mutter und Kind. Der inzestuös besetzte Teil dieser Figur wird verdrängt und mit negativen Attributen ausgestattet, bleibt aber in der positiven Figur latent. Die Muttergöttin ist Zeugerin und Vernichterin. Beide Figuren verkörpern das nämliche inzestuöse Objekt. Die Todesgöttin ist der verdrängte Teil der weiblichen Sexualität, die „Zerstörerin der jungen Männer“ bzw. die Göttin des Schmutzes. Die Liebesgöttin hingegen stellt den gesellschaftlich akzeptierten positiven Teil einer korrekten Triebsublimierung dar.⁶⁷

Die Fruchtbarkeitsgöttin impliziert ihr Gegenteil. Diese ursprüngliche Identität zeigt die ambivalente Relation zwischen Mutterliebe und Kastrationsfurcht (vgl. Kofman 1983). Die Ambivalenz der Mutterfigur gründet in der ursprünglichen, strukturellen Identität von Liebe und Tod, von Inzest und Mutterbezug. Das von Kofman postulierte strukturelle Ambivalenzprinzip von Liebe und Tod ermöglicht erst diese Verkehungen, die dem menschlichen Wunschverhalten nachgeben (vgl. Kofman 1989, S.25). Zahlreiche Indizien im Text erweisen eine Korrelation der „Herrin der Schmetterlinge“ mit dem Tod und unterstreichen die genannte Ambivalenz. Die Schönste erweist sich im Folgenden als die Gefährlichste.⁶⁸

Die erste Station auf dem von dem Spinnenfaden vorgegebenen Weg bildet eine im Urwald gelegene Hütte, in der eine alte Frau den Wanderer versorgt. Ermüdet und schläfrig bettet der Jüngling seinen Kopf in den Schoß der Frau. „Ella me acarició maternalmente la cabeza“, „sie streichelte meinen Kopf wie eine Mutter“. Im Traum erscheint ihm erneut die „Herrin der Schmetterlinge“, jedoch in Begleitung eines „ungeheuerlichen Tiers“ (417).

La mujer que yo amé junto al templo arruinado era redeada de una luz brumosa y el animal su compañero cavaba en la tierra un hoyo; y al hacerlo gruñía espantablemente. Cuando hubo terminado su tarea, la difusa luz de ese momento de mi sueño se reunió en una oblicua columna dorada que nacía en el centro del cielo y venía a morir en el hoyo escarbado aquí por el animal. Esa amarilla e intensa luz era como un río líquido y fluyente, y a medida que empapaba las profundidades de la excavación, el animal le arrojaba tierra encima con sus patas torcidas, y mientras más tierra le echaba, más se apragaba la luz. La señora de las mariposas lloró. Espantado, yo le pedí a la vieja que me arrullaba: Madre, bésame, que tengo miedo... Y ella besó mis labios, mientras la mujer de la selva se desvanecía llorando en la noche y el animal aullaba con una mezcla de alegría y desgracia.

Eine Szene der Trennung und des Verlusts. Auffällig ist die detaillierte Differenzierung der ambivalenten Äußerungen jenes Tiers, „halb schadenfroh, halb kummervoll.“ Die Frau verschwindet „weinend“ in der Nacht, eindeutig nach Graben des Lochs. Psychoanalytisch gesprochen träumt der Wanderer die Zerstörung des mütterlichen Körpers. Die Verletzung der Erde durch das Tier entspricht den von Klein aufgewiesenen Phantasien der Aushöhlung des Mutterleibes und der Zerstörung des väterlichen Penis. Das Licht der Sonne, das sich in diesem

⁶⁷ Freud spricht von einer einstigen Identität von Liebesgöttin und Todesgöttin: „Die großen Muttergottheiten der orientalischen Völker scheinen aber alle ebenso wohl Zeugerinnen wie Vernichterinnen, Göttinnen des Lebens und der Befruchtung, wie Todesgöttinnen gewesen zu sein. So greift die Ersetzung durch ein Wunschgegenteil bei unserem Motiv auf eine uralte Identität zurück.“ (Freud 1913, S.32)

⁶⁸ Freud zeigt, dass sich das Bild der Mutter im Lauf des Lebens wandelt. Der Mann greift ständig nach der Liebe, wie er sie zuerst von der Mutter empfangen hat (Freud 1913, S.30).

Traum zu einer goldenen Säule verdichtet, ist der Phallus des Vaters, den das Tier mit Erde zuwirft. Die Tränen der „Herrin der Schmetterlinge“ sind die des Kindes, auf die Mutter verschoben. Dass der gesamte Traum mit einem hohen Gehalt an Angst einhergeht, muss auf die von Klein aus der Verletzung der Mutter hervorgehende Schuld und Angst zurückgeführt werden. Der an den Jüngling gerichtete Vorwurf, „die Sonne getötet zu haben“ (418), kann nur die Todesstrafe nach sich ziehen.

Die nun folgende Szene zeigt eine Wiedergeburtphantasie, bzw. stellt die Phantasie einer autonomen Initiation dar. Der Jüngling wird in den Brunnen gestürzt, an dessen Boden er eine Schädelstätte vorfindet. Bei seinem Versuch, Schädel und Gebeine aufzuschichten, befreit der Wanderer den unterirdischen Zufluss des Brunnens. Das Wasser fließt nun befreit von den Resten toter Objekte in ungeahnter Qualität in den Brunnen und lässt den Wasserstand bis zum Rande steigen (421). Auch hier hilft letztlich die Nereide. Wie die Sonne, so ist auch der Jüngling wiedergeboren:

Un sol color de sangre, incendiado por su propio fuego, bañado por la púrpura de su propio renacimiento. Acababa de salir, como yo. Ascendía a un cielo metálico. El cielo era tan plano como la llanura calcárea donde los hombres mis verdugos de la noche me miraban con ojos de asombro, me miraban salir del pozo levantado por las aguas redivivas y en el instante mismo en que el sol renacía. Salí por mi propio esfuerzo; [...].

Nähe der Jüngling die ihm angebotenen Geschenke an, so hieße dies ein Überspringen der erforderlichen Introjektionen. Der Wanderer würde unmittelbar Lust erzielen, ohne die für seine psychische Integrität erforderlichen Aufschübe zu leisten. Auch der „Versucher im Wald“ (425), der ihm „poder, riqueza y gloria“, „Macht, Ruhm und Reichtum“ anbietet, wird abgewiesen. Der Wanderer verweigert die Regression in die leicht zu erlangende Unmittelbarkeit. Und richtig: der Schemen entpuppt sich als der Doppelgänger des Jünglings, als eine Option, die den unbewusst intendierten Weg zum Vulkan, d.h. zum Erwerb des Phallus, durch kurzfristigen, ohne Triebmodifizierung erzielten Reichtum, unterbinden will.

Der Jüngling erreicht nach zahlreichen Prüfungen die Hochebene. Er ersteigt eine Felsentreppe und gelangt auf einen hochgelegenen Platz, hinter dem der Kegel des Vulkans sichtbar wird. Der Jüngling hat diesen Gipfel jedoch noch nicht erreicht, sondern befindet sich vorerst auf dem „Zwilling des Vulkans“ (429). Wie zuvor als Quetzalcóatl, so wird der Jüngling nun als Tezcatlipoca identifiziert. Er ist „Sieger über die Sonne“ („vencedor del sol“), aber bedeutsamerweise kastriert. Die Spur im Mehl ist „la huella de un solo pie“, „die Spur eines einzelnen Fußes“.⁶⁹ Der Jüngling glaubt in der Priesterin die „Herrin der Schmetterlinge“ zu erkennen. Trotzdem ist sie ihm eigenartig fremd. Die Priesterin blickt ihn nicht an:

Era ella. Y era otra. [...] A los pies de esta terrible señora, descansaba la araña: por ella la reconocí, y porque los labios de mi amada eran labios pintados. Y entre las piernas abiertas de la mujer se proyectaba la cabeza de una roja serpiente, como si la semilla de mi amor en la selva la hubiese gestado. La miré, suplicando: - Señora, ¿no me reconoces? Los ojos crueles de la mujer no me devolvieron la mirada. (432)

Auch hier wird der suchende Blick nicht gespiegelt, die Defizienz des Jünglings findet keine Annahme, kein Containment im Sinne Bions. Die Frau „erkennt“ den Jüngling nicht. Sie ist nun

⁶⁹ Wie Nicholson (1967, S.98) aufzeigt, ersetzt Tezcatlipoca seinen abgerissenen Fuß zumeist durch einen Spiegel. Der Spiegel ist, folgt man Lacans Konzept des Spiegelstadiums, eine die Kastration verdeckende Prothese.

Priesterin der Göttin Tlazolteotl, der Göttin des Schmutzes: „Tú que limpias los pecados y devoras la inmundicia para purificar al mundo, [...]“, „Du, die du den Unrat verschlingst und dich befleckst, um uns zu reinigen, [...]“. Gereinigt durch die Zeremonie der „princesa devoradora“, der „verschlingenden Fürstin“ (434), können die Krieger dem väterlichen Gesetz dienen.⁷⁰

Das Gesicht der Priesterin gleicht dem der „Herrin der Schmetterlinge“ nur auf den ersten Blick. Etwas ist dazwischengetreten, das sich in kleinsten Spuren von Veränderung und Alterung zeigt. Falten und eine sichtbare Verhärtung der Lippen, erschlaffte Muskeln am Hals und gealterte Wangen, die an der Pyramide noch jung erschienen, zeugen davon, dass mehr Zeit vergangen sein muss, als „drei Nächte“ (438). Der Jüngling erblickt ein „reifes Weib“, das, noch immer begehrenswert, in seinen Zügen den „Herbst“ erkennen lässt.

Unschwer ist in dieser Beschreibung eine Verdichtung der Tatsache zu erkennen, dass diese Frau nun die vom eigenen Körper getrennte Mutter darstellt. Die räumliche Distanz vom mütterlichen Körper wird als Veränderung des Äußeren empfunden. Stellte die Vereinigung mit der „Herrin der Schmetterlinge“ noch eine Anlehnung an die primär-narzisstische Fusion dar, so ist hier bereits der für die depressive Position charakteristische Abstand zu erkennen, den das Subjekt einnehmen muss.

Auf die Frage des Jünglings, ob sie ihn erkenne, antwortet seine „Geliebte“ nur mit einer „helada distancia de sus ojos“, einer „kalten Distanz ihrer Augen“. Dass der Wanderer nun für die Opferzeremonie eingekleidet wird und erfährt, dass er als der Gott Tezcatlipoca, der „Rauchende Spiegel“ gilt, der bei der Schöpfung, der Zerreißung von Mutter Erde einen Fuß verlor, ist für die Struktur des Textes von großer Bedeutung. Der Jüngling ist sowohl Quetzalcóatl als auch Tezcatlipoca. Er ist der Lebensspender als auch der „Rauchende Spiegel“ in dessen Namen die „grauenhaften Tode“ geschahen. Er ist also letztlich durch die Verweigerung des Verzichts für diese verantwortlich.

Den Körper der Mutter zerstört zu haben und Lebensspender zu sein, d.h. Wiedergutmachung zu leisten für die im infantilen Sadismus verübten Grausamkeiten und eine auf diesem Wege vollzogene Introjektion eines guten Objekts, ist die Aufgabe, der sich der Jüngling zu stellen hat.⁷¹ Der Autor des Textes orientiert sich in der nun folgenden Zeremonie am Mythos des „Reinen Jünglings“ (vgl. Nicholson 1967, S.74f.), der hinsichtlich der Subjektgenese Bedeutung erlangt. Der Jüngling ist nicht gezwungen, das ihm von der Priesterin Gebotene anzunehmen, er ist frei zu wählen, wie dies auch von Symington dargestellt wurde: der Schritt zur Gestaltung der eigenen Realität ist möglich.

Der Wanderer repräsentiert die Möglichkeit initiatorischen Handelns angesichts eines durch die mütterliche Versagung im Inneren entstandenen Vakuums. Das von der Priesterin angebotene Schicksal ist der frühe Tod „nach einem Jahr der Glückseligkeit.“ Der Jüngling aber entscheidet sich für die ihm verbleibenden Tage „ohne Freude“ (443). Er optiert gegen einen frühen Tod und gegen die vermeintlich lustvolle Verschmelzung mit dem Primärobjekt, die unweigerlich seinen

⁷⁰ Die von Freud aufgezeigte Verdrängung inzestuös besetzter Triebziele wird im Verlauf der Zeremonie auf entsetzliche Weise deutlich. Die Frauen, die zuvor den Kriegern zu Willen sein mussten, werden geopfert.

⁷¹ „Y dos era yo: este que os habla y un oscuro doble encontrado una noche en el bosque. Yo era mi sombra. Mi sombra era mi enemiga. Yo deberá cumplir tanto mi destino como el de mi oscuro doble.“ (441)

psychischen Tod bedeuten würde. Es zeigt sich jenes „elementare Grauen vor einer erneuten, das Bewusstsein auslöschenden Verschmelzung mit der Mutter, mit der primären Matrix“ (Zagermann 1985, S.9).

Así, por ese rumbo perdería los desafíos y las respuestas de mi otro destino. En cambio, si descendía las gradas por el costado que miraba al volcán, si al volcán mismo ascendía, si en su cenicienta boca me internaba, los peligros que allí me aguardasen me ofrecerían la seguridad del azar. Y en ese instante, Señor, para mí, azar significaba libertad, salud y vida, [...]

„Al volcán, señora“, „zum Vulkan, Herrin“, antwortet der Wanderer auf die Frage der Priesterin und entscheidet sich für den Erwerb eines authentischen, eigenständigen Phallus. Der des Aufschubs entbehrende kurzfristige Lustgewinn bedeutet als der von Chasseguet-Smirgel aufgezeigte Zusammenfall von Ich und Ideal den psychischen Tod. Nur der Weg zum Vulkan lässt den Wanderer die „Herausforderungen und Antworten“ seines „anderen Schicksals“ erkennen. Der Jüngling entscheidet sich für den depressiven Schmerz als der Grundlage von schöpferischer Tätigkeit und Sublimierung.

Konkret entscheidet sich der Jüngling dagegen „ein Jahr lang als Prinz (Königssohn) zu leben, um an einem Tage als Sklave zu sterben“ (444). Dass die Option gegen die Priesterin unbewusst von einem „elementaren Grauen“ (Zagermann) begleitet wird, bestätigt das Erscheinungsbild der Pyramide. Sie zeigt sich dem letzten Blick des Jünglings als eine drohende „bestia parda, agazapada a la hora del ocaso“, als ein „braunes Tier auf der Lauer in der Stunde des Untergangs“ mit einem geöffneten Rachen. Die Pyramide erscheint als eine verschlingende und die Subjektgrenzen aufhebende Öffnung. Der Jüngling dreht der Pyramide, dem analen Phallus (Chasseguet-Smirgel), den Rücken zu und setzt seinen Weg fort.⁷²

Der Jüngling vermutet, dass sein wirkliches Ziel der Ort sein werde, an dem „el gran señor de este mundo“, „der große Herr dieser Welt“ lebe, der „señor de la gran voz“, „Herr der großen Stimme“ genannt wird. Venus führt ihn. Zahlreiche Ereignisse begleiten den Aufstieg auf den Vulkan. Der Jüngling wird nicht nur Zeuge einer Totenfeier, sondern begegnet auch einem Alten mit einer großen Muschel auf dem Rücken, aus der ihm ein (Irr-) Licht leuchtet.

Der Jüngling stürzt in einen „socavón“, einen „unterirdischen Gang“, eine „entraña“, ein „Inneres“ (448) und beginnt eine Reise in die persönliche (psychische) Vorzeit („camino del inframundo“, „Weg in die Unterwelt“, S.450). Die Reise in die Unterwelt ist ein bekanntes literarisches Motiv. Seine eindrucksvollste Verarbeitung erfolgt meiner Ansicht nach im *Heinrich von Ofterdingen* des Frühromantikers Novalis. Der Protagonist entdeckt in diesem Text in der Unterwelt einen weiteren Text, der seine individuelle Historie erzählt. Auch in *Terra Nostra* können die im Inneren der Erde geschehenden Ereignisse als Verschiebung und Verdichtung bestimmter verdrängter Begebenheiten aus einer persönlichen Vorzeit erachtet werden.

⁷² Die Episode vom Gang in den Vulkan folgt einem zentralen Schöpfungsmythos, in welchem Quetzalcóatl's Zwillingbruder Xolotl in die Unterwelt geht und Knochen an sich nimmt. Xolotl stürzt, die Knochen zerbrechen. Die Bruchstücke werden mit Blut benetzt. Aus diesen Bruchstücken wird die Menschheit wiedergeboren. Auch der Autor von *Terra Nostra* reflektiert anhand einer Variation dieses Mythos seine eigene Wiedergeburt, auch aus „Knochen der Unterwelt“, nämlich seiner im infantilen Sadismus zerstörten und verlorenen Objekte, Teilen seiner eigenen persönlichen Vorgeschichte.

Der Sturz zum „Herz des Berges“ (448) wird begleitet von „oscuras formas“, „dunklen Gestalten“, die den Wanderer in das „unbekannteste aller Länder“, in die „Eingeweide der Erde“ (449), zu führen scheinen. Aus der Bewusstlosigkeit von dem Hund Xolotl, dem Zwillingsbruder Quetzalcóatl geweckt, findet sich der Jüngling in einem Gewölbe aus reinem Eis „con lágrimas frías que colgaban de lo alto“, „kalte Tränen hingen von der Decke herab.“ Starre Kälte ringt mit einem wirbelnden Eissturm.

Die Bildlichkeit der Szene, die Kühle und eisige Distanz des Blickes der „weißen Frau“, führt den Jüngling zu einer zentralen Erkenntnis: „La señora de las mariposas me había abandonado y de ella sólo me quedaba el recuerdo de una noche, la tristeza de una promesa incumplida, [...]“. Diese hatte ihn mit einer „helada distancia de sus ojos“, einer „kalten Distanz in ihren Augen“ angesehen. Der Jüngling ist verwaist, ihm bleiben die Erinnerung und die Trauer um ein „nicht eingelöstes Versprechen.“

Noch immer trägt der Wanderer die ihm von den Priestern angelegten Kleider über seinen eigentlichen Seemannskleidern und erkennt plötzlich „zwei unbewegliche Figuren, die sich an den Händen gefasst hielten, stehend, reine weiße Form, aber doch Form von Mann und Frau“ (450). Zu Füßen des unbeweglichen Paares erblickt der Jüngling einen Haufen gebleichter Knochen.

„Wehrlos“ steht der Jüngling vor dem „weißen Paar“, „unbeweglichen Statuen aus Eis“, deren Gesichter, gemäß der sekundären Bearbeitung, nicht deutlich als die Gesichter der Eltern zu erkennen sind und „casi visible“, „kaum sichtbar“ bleiben. Aber die Frau spricht zu ihm „con acentos de odio indomable“, „im Ton eines unbezähmbaren Hasses“. Ihr Hass und ihre im wörtlichen Sinne Eiseskälte, es sei an den „kalten Schnabel“ des Falken erinnert, lassen sie in der Phantasie des Autors zu einer versagenden Mutter, einer nicht genügenden Mutter im Sinne Winnicotts werden.

In den „Regionen des Todes“ (451) führt das zweifache Schicksal des Jünglings, einerseits der „Rauchende Spiegel“ zu sein und zu „Tod, Blut, Opfer, Finsternis und Grauen verdammt zu sein“, andererseits sich seiner „anderen Identität“ erinnert zu sehen, nämlich der des „Lebensspenders, des Lehrers, des Friedenmenschen“, zu der zentralen Frage nach der eigenen Person: „¿Quien soy, señores?“, „Wer bin ich, Herrschaften?“.

Hasserfüllt antwortet die Totenkönigin, dass es unwichtig sei, wer er war, sondern wer er werden wird: „Nada importa quién has sido, sino quién serás“, „Nicht ist es wichtig, wer du warst, sondern wer du sein wirst“. Der Totenkönig fügt hinzu:

Eres uno en la memoria. Eres otro en el olvido. [...] Serpiente de plumas en lo que recuerdas. Espejo de humo en lo que no recuerdas. (452)

Der Jüngling schlägt die Hände vor sein Gesicht und hört erneut die Worte der „Herrin der Schmetterlinge“: „como si ella misma se hubiese aparecido en esta honda región.“ Ohne die dem Text immanente Zahlensymbolik in Detail aufschlüsseln zu wollen, ist zu betonen, dass jene fünf Tage mit Erinnerung bekanntlich zwanzig anderen ohne Erinnerung gegenüberstehen. Es wird nun deutlich, dass sich der Jüngling an jene Tage erinnern kann, an denen er „sich zu retten“ gezwungen war, also eigenständig, initiatorisch zu handeln gezwungen war und emotionale Aktivität an den Tag gelegt hat.

Es bleiben zwei Tage, um der letzten Erkenntnis näher zu kommen: „dos días a mi haber para preguntar, acercarme a la sabiduría final, y recordar lo recordable en medio del olvido que parecía ser mi carga, aquí, Señor, y allá, en las tierras que dejé“, „zwei Tage für mich, um zu fragen, um dem letzten Wissen näher zu kommen und mich an das zu erinnern, was der Erinnerung wert war aus all dem, was zu vergessen meine Last zu sein schien, Señor, hier und in den Ländern, die ich verlassen hatte“ (453).

Der Jüngling halluziniert das Gesicht seiner Geliebten und das jener Priesterin palimpsestartig übereinander gelegt. Dieses Palimpsest wiederum ruht auf der „Eismaske der Todesgöttin“, auf dem „Nichts und doch gleichzeitig lebendig in Liebe und Hass.“ Die auf der paranoid-schizoiden Stufe begegnende Spaltung von versagender und versorgender Brust wird aufgehoben, der Weg zu einer Anerkennung der Mutter als sowohl gewährendem als auch versagendem Objekt beschritten.

Zwei verschiedene Stimmen sprechen aus den Masken zu ihm, die die gegensätzlichen Positionen und Versprechungen der Priesterin und der „Herrin der Schmetterlinge“ repräsentieren. Dem Jüngling wird jedoch bewusst, dass ihm noch zwei Tage und zwei Nächte verbleiben, die er seinem Schicksal abgerungen hat. Dies ist einer Macht zu verdanken, die stärker noch als die Priesterin ist, und den Jüngling vor dem Tod bewahrt hat. Es ist dies der Name-des-Vaters: „Mas lo que sabría no lo sabría por intercesión de la mujer de las mariposas, sino gracias a otro poder, a ella superior.“ (454)

Das Versprechen seiner Geliebten wird nichtig, denn der Jüngling hat in einem entscheidenden Schritt bereits Abstand genommen von der verlockenden Rückkehr. Diese Erkenntnis führt den Jüngling zurück „a mi primaria condición de huérfano“, „an meinen Anfang als Waise“, an Erfahrungen zentraler Verluste:

[...] huérfano que había perdido toda entrañable compañía, todo sustento en la tibia cercanía de otros, padre, pueblo, amigo, madre y amante: huérfano en los helados surcos de la muerte, blanca y fría, huérfano atendido al socorro de un poder desconocido, el que violó los designios de amor mortal de la princesa de los labios tatuados.

Der Jüngling sieht das Paar an, betrachtet sich selbst und beginnt zu weinen. Die Tränen fallen auf die Knochen zu Füßen des Paares, woraufhin diese zu brennen beginnen. Starke Flammen greifen Raum zwischen dem Jüngling und den Totenfürsten, deren Gesichter nun Feuer fangen und verbrennen. Die Eiskönigin, jene Imago einer „non-available mother“ wird schlichtweg eingeschmolzen, sie wird, wie die Hexe im Märchen, verbrannt. Der von Kristeva geforderte „Muttermord“ geht aber mit der Schaffung und der stärkenden Introjektion eines guten inneren Objekts einher.

Die Flammen greifen um sich. Der Jüngling gehorcht seinem „einzig gewissen Trieb“:

Obedecí a mi más cierto impulso: recogí esos huesos ardientes y los apreté contra mi pecho; quemáronse las ropas con que los sangrientos brujos me vistieron en la pirámide y a cenizas, en un instante, fueron reducidos penachos y manto, lienzos y cotaras, talegas y joyeles; [...].

Das Feuer weicht vor den Seemannskleidern zurück „como de sagrada cobertura aléjanse las llamas al tocar mi gastado jubón y mis rasgadas calzas“ (455), was den Wanderer unzweifelhaft als Mutterdelegierten ausweist und verbrennen nur die Kaschierung, den analen Phallus des Kostüms. Wie Daniel, kann sich der Jüngling von den Flammen unversehrt in der brennenden

Eishöhle bewegen, allerdings nur so lange, wie er die Knochen an sich gedrückt hält: „a mí el fuego no me tocaba mientras a mi pecho apretaba los huesos robados a los señores de la muerte“, „denn das Feuer berührte mich nicht, solange ich die Knochen an meinen Busen presste, die ich den Herren des Todes geraubt hatte“. Das Feuer ist dann „feste Erde“.

Die Knochen beginnen sich in seinen Armen zu bewegen, sich mit Kleidern zu bedecken und zu „neuen Formen“, „nuevas constelaciones“, zusammenzusetzen. Dank der Berührung mit der „brennenden Brust“ (!) des Wanderers, „gracias al contacto con mi ardiente pecho“ (458), einer versorgenden weiblichen Brust, werden die Knochen zu Menschen und verkörpern unzweifelhaft restaurierte innere Objekte. Sie lösen sich selbständig aus der Umarmung des Jünglings und geleiten diesen durch die Feuerhöhle. Der Jüngling wird von ihnen „dador de vida“, „Lebensspender“, genannt.

Wie Orpheus wird der Jüngling davor gewarnt, zurückzuschauen und dem „mirada de la muerte“, dem Todesblick der Mutter zu begegnen. Er solle den Blick auf den Krater des Vulkans und das Sternbild der Venus wenden und dergestalt sich und seine Begleiter erretten. Nur wenn der Jüngling eine Triebsublimierung leistet und für die symbolische Transformation des inzestuösen Begehrens optiert, kann die Regression in die imaginäre Spiegelbeziehung vermieden werden.

Getragen von Armen und berührt von zärtlichen Händen, also gestützt durch das restaurierte innere Objekt, wird der Jüngling aus der Feuerhöhle wiedergeboren. Er ist nun umringt von zwanzig unbekleideten jungen Menschen, jeweils zehn Frauen und Männern, „Neugeborenen“ („recién nacidos“, S.456). Exakt zwanzig Tage waren es, an die sich der Jüngling nach den Worten des Alten nicht werde erinnern können. Der Jüngling hat eine Prophezeiung erfüllt. Seine Ankunft war vorausgesagt: „tú habrías de venir a rescatar nuestros huesos y a devolvernos la vida“, „du würdest kommen, um unserer Gebeine zu sammeln und uns das Leben zurückzugeben“.

Die „maravilla suprema“, das „größte aller Wunder“ besteht darin, dass die von ihm, aus seiner Trauer geschaffenen Wesen, die durch ihn geretteten neuen Menschen, das von ihm gegründete neue Menschengeschlecht, nicht die von ihm mühsam erlernte Sprache des Landes spricht, sondern Spanisch. Der Jüngling hat die Sprache des Landes, die vorgegebene symbolische Ordnung mit seiner Muttersprache überschrieben. Die Geburt der Menschen ist eine persönliche Wiedergeburt des Jünglings.

3.3.3 Depressive Position und repräsentative Symbolbildung

Nur eine symbolische Transformierung des absoluten Anspruchs eröffnet diesem die Möglichkeit der Verschiebung und die Aussicht, dem Begehren sukzessiv neue Objekte zu erschließen. Dies setzt eine fundamentale Entfremdung voraus, denn das Subjekt muss sowohl das ursprüngliche Objekt als auch den Anspruch auf totale Erfüllung aufgeben. Der in dem „infierno blanco de las entrañas del volcán“, in der „weißen Hölle tief unten im Vulkan“ (458) vollzogene Mutttermord steht in direkter Beziehung zu frühen Versagungsängsten und -erfahrungen. Erst nachdem die Tötung des Mütterlichen erfolgt ist, kann der neue Autor, infolge der Introjektion seines wiederhergestellten Objekts gestärkt, seinen Weg fortsetzen, d.h. zentrale Traumata symbolisieren. Nur wenn die depressive Position in einem dem hier dargestellten vergleichbaren Grade bezogen worden ist, kann die vollständige Transformierung gelingen.

Der Weg führt den Jüngling zu einem Trauma, nämlich jener Stadt, aus der er als Quetzalcóatl infolge eines inzestuösen Verkehrs mit seiner Schwester verwiesen worden war. Diese „unermesslich reiche Stadt“ (458) ist von zwei Vulkanen umschlossen, die vom Jüngling als Elternpaar wahrgenommen werden. Ein Vulkan gleicht einer in „eisigen Fels“ verwandelten Frau, der „verlorenen Geliebten, der Herrin der Schmetterlinge“.

Der vom Jüngling als traumgleich beschriebene Abstieg in die Stadt ist von „Wundern“ begleitet, die vom Erzähler als Ankündigung seiner Ankunft gewertet werden. In einer an die Erregtheit des Apokalyptikers erinnernden Diktion berichtet der Erzähler von der Erscheinung eines bis in „das Herz des Himmels“ stechenden phallischen „Feuerdorns“. Die Säule verstreut sternengleiche Funken: „una columna clavada en el cielo, teniendo su principio desde el suelo de la tierra, adelgazándose hasta toca el cielo en figura piramidal, y su resplandor era tal que vencía la fuerza del sol“, „eine Säule, die sich in den Himmel bohrte, die ihren Anfang auf dem Erdboden hatte und sich zuspitzte zu einer Pyramide, bis sie den Himmel berührte, und ihr Schein war so helle, dass er die Sonne verdunkelte“.

Im Folgenden verändert sich die Lagune, „que era asiento de esta magnífica y brillante ciudad“, die der „Sitz der herrlich glänzenden Stadt“ (459) war. Der Wanderer wird Zeuge einer die Stadt verheerenden Katastrophe. Die Ereignisse fallen nicht zufällig mit der Ankunft des Jünglings zusammen; ein Zusammenhang ist unverkennbar. Die Zerstörung der Stadt repräsentiert wie bei allen Apokalyptikern die Hasserfüllte Vernichtung symbolischer Ordnungen.

Gänzlich unberührt von dem Leid der Zerstörung dringt der Jüngling zum Markt, der eigentlich die ganze Stadt prägt. Es herrscht ein geschäftiger Betrieb angesichts des Feuerregens, die wertvollen Handelsgüter zu bedecken und zu schützen. Der Jüngling gelangt in das Zentrum der Stadt und sieht dort, von plötzlichem Selbstmitleid überwältigt, die auch Felipe bekannte Treppe, „una portentosa escalinata de piedra cuyos peldaños, lo sabía ya, conducían a un alto adoratorio de sangre y sacrificios.“ (461). Er tritt durch ein seitliches Portal in den Palast, „y caminé a lo largo de un estrecho y bajo pasillo hasta desembocar en un extraño patio lleno de rumores“, „und schritt einen schmalen, niedrigen Gang entlang, der sich auf einen seltsamen, von Lauten erfüllten Hof öffnete.“ Der Jüngling glaubt sich in den „Wald“ zurückversetzt, „a una selva de suave piedra rosa“, einen Wald aber aus „weichem, rosenfarbenen Gestein“. Es herrscht hinter den massiven Steinmauern absolute Stille, keine Geräusche der aufgeschreckten Stadt dringen zu ihm vor, als ob diese Mauern den Lärm „töten könnten“ (462).

Der Jüngling tritt in einen langen steinernen, leeren Raum und wird dort von seinem Doppelgänger, seinem „perseguidor“, „Verfolger“ begrüßt. Der Rauchende Spiegel heißt den als Quetzalcóatl identifizierten Wanderer willkommen und bietet ihm dessen Erbe an. Der Wanderer erfährt, dass er „mit Trauer und Zorn im Herzen“ geflohen war, da man seine Lehren nicht achtete. Der Jüngling verweigert jedoch sein Erbe und die Herrschaft über die Stadt. Angesichts deren Pracht wird dem Jüngling bewusst, dass ihr Reichtum auf einem Verzicht gründet, einem Tausch. Der Jüngling tritt nach diesem Ausblick in den „corazón mismo de la opulencia“, in das „Herz allen Überflusses“, eine Schatzkammer aus reinem Gold. In Gegenwart dieser unermesslichen Schätze denkt der Wanderer nicht an deren Kaufkraft, sondern an seine Einsamkeit, an die Versagung: „Sólo en ese instante de mi soledad me dí cabal cuenta de que todo esto era mío, para hacer de estos tesoros lo que quisiera.“ (467).

Es kommt zu einem Ausbruch narzisstischer Wut (Kohut). Angesichts der Unerfüllbarkeit seines Begehrens beginnt der Jüngling zu schreien. Er rafft Schmuck zusammen, tritt auf die Terrasse und brüllt die von ihm erblickten zwei verschneiten Vulkangipfel an. Der Jüngling verweigert die Äquivalente, denn nicht ein vermeintliches Urwaldvolk, sondern er selbst starb für diese Schätze, als der Eintritt in die symbolische Ordnung erzwungen wurde:

[...] reviva el mundo entero, yo lo riego de oro, lo siembro de plata, lo baño de perlas, vuelva todo a todos, regrese cuanto aquí poseo a sus verdaderos dueños: mi pueblo de la selva, mis niños olvidados, mis mujeres violadas, mis hombres sacrificados! (468)

Begleitet vom Ton eines einsamen Muschelhorns wirft der Jüngling die verabscheuten Reichtümer von der Pyramide. Diese kehren jedoch nicht zu ihren Eigentümern zurück, d.h. eine erneute Umwandlung der Substitute in das erste Objekt bleibt verwehrt: „Regresé desanimado a mi aposento“, „Niedergeschlagen kehrte ich in mein Gemach zurück“. Die grundsätzliche Analogie zwischen den Reichtümern und dem verlorenen Primärobjekt erweist sich erneut in der Schatzkammer.

Der Jüngling geht „hacia el fondo del claustro“, tiefer hinein in den Raum“, in den Mutterschoß zurück, „en busca de un lugar para mi reposo“, „auf der Suche nach einer Stelle, wo ich ausruhen könnte“. Die Erfüllung seines Schicksals, d.h. die Erkenntnis der eigenen persönlichen Vergangenheit und ihre symbolische Transformation, bedarf eines weiteren Schrittes, der das ursprüngliche Trauma symbolisiert. Der Wanderer entdeckt eine „constelación de las luminosas“, einen „Kranz von Lichtern“ (469), einen funkelnden Libellenkranz, dessen Schatten die Gestalt einer Frau annimmt. Der Jüngling ist außer sich angesichts dieser schwarz gekleideten Frau „coronada por el signo de mi amor: volátil cetro de las mariposas de luz!“, die „gekrönt [war] mit dem Symbol meiner Liebe: dem flüchtigen Kranz der Lichtschmetterlinge“ und wirft sich in ihren Schoß.

Die Frau, deren Körper von schwarzen Tüchern umschlossen bleibt und deren Hände mit schwarzen Lederhandschuhen bekleidet sind, bietet dem Jüngling einen Trunk. Der Jüngling versinkt in einem Rausch und imaginiert seine psychische und körperliche Einheit als aufgehoben und sich selbst als mit dem schwarzen Schatten verschmolzen. In einer „dolorosa embriaguez“, einer schmerzhaften Trunkenheit stellt er seiner „amante recuperada“, seiner „wiedererlangten Geliebten“ die Frage dieses Tages:

[...] los príncipes de la muerte me dijeron en el hondo infierno de los hielos que yo era uno en la memoria y otro en el olvido, serpiente de plumas en lo que recuerdo y espejo humeante en lo que no recuerdo; ¿qué significa, señora, este acertijo?

Das Rätsel führt zu den Bedingungen menschlicher Kreativität. Während ihre lederumhüllten, mit toter, nicht wärmender Haut bekleideten Hände den Jüngling in den Schlaf streicheln („me consolaban como una madre consuela a su hijo“, „sie trösteten mich wie eine Mutter ihren Sohn tröstet“), enthüllt die schwarze Geliebte selbst die Bedeutung des Rätsels, ‘Einer in der Erinnerung und ein Anderer im Verdrängten zu sein’. Die Imago in ihrer Verkörperung als Todesgöttin hatte dem Jüngling angeboten, auf die drei verbleibenden Tage zugunsten der sofortigen Verschmelzung mit ihr zu verzichten. Dies hätte bedeutet, das Ich mit dem Ideal zusammenfallen zu lassen und den psychischen Tod als die Auflösung der Distanzierung zwischen Ich und Nicht-Ich zu erleiden.

Der Jüngling hat sich gegen den Narzissmus entschieden. Sein Verzicht führt dazu, ein gutes inneres Objekt, ein Kunstobjekt zu erschaffen und für das Leben optieren zu können: „Preferiste apostar a la fortuna del tiempo que aún te quedaba“ (470). Vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, dass der Jüngling zwar die „Herrin der Schmetterlinge“ wieder gefunden habe, ihrer beider Zeiten jedoch derart verschoben sind, dass eine erneute Vereinigung nicht möglich ist.

Dass die Zeiten beider unterschiedlichen Kreisläufen unterliegen und ein Schnittpunkt zwar war, jedoch vorerst nicht, sondern erst in unbestimmter Zeit erreicht werden kann, metaphorisiert den zu Beginn eines jeden Eintritts in die symbolische Ordnung erfolgten Einschnitt. Dass die Zeiten von Mutter und Sohn einmal identisch waren, es nun aber nicht mehr sind, ist eine Metapher des Inzestverbots. Ein Eheglück mit der Mutter, das hier vom Jüngling gewünscht wird, widerspricht allen Regeln der Zivilisation. In seinem inzestuösen Begehren gefangen, zerreißt der Jüngling die Kleider der Frau, versucht ihr Gesicht zu erkennen und sucht dort „el oscuro bosque de mi placer irrepetible“, „den dunklen Dschungel meiner unwiederholbaren Lust“ (470). Auf ihrem Gesicht entdeckt der Wanderer eine Federmaske, deren Mitte aus toten Spinnen besteht. Die schwarze Frau verlangt

que la conservarás [die Maske] contigo siempre. Pase lo que pase, no te desprendas de ella. Es mi obsequio final para ti. Es el mapa de ese nuevo mundo que tanto anheló tu pobre amigo viejo Guárdolo contigo. Un día, te guiará de regreso hacia mí... [...] Cree en mis palabras. Éste es el verdadero mapa de la tierra nueva. No el que dibujen los navegantes o los viajeros que se internen en las montañas. No el que conduce a los lugares visibles, sino el que te conducirá, un día, de regreso a mí...a lo invisible..

Keine unmittelbare, inzestuöse Triebbefriedigung in einer Eheschließung mit der Mutter, sondern der mühsame Umweg über die Entdeckung eines neuen Kontinents und dessen Erschließung. Deutlicher kann der Umweg einer Sublimierung kaum beschrieben werden. Ist hier vielleicht der Kontinent Europa und damit Paris gemeint? Der Trieb ist damit auf ein neues, nicht sexuelles Ziel abgelenkt und richtet sich auf ein neues, nicht sexuelles Ziel, die Eroberung eines Landes.

Deutlich tritt auch das Erfordernis zu Tage, das ursprünglich sexuelle Ziel gegen ein anderes, nicht mehr sexuelles, aber psychisch mit ihm verwandtes, zu vertauschen. Bei der Orientierung dient die Landkarte, die der mütterlichen Weisung entstammt und zu einer Objektwahl nach dem Anlehnungstypus führt. Der Aufbruch und die Erkundung eines neuen Kontinents führen vermeintlich zu dem Primärobjekt zurück. Letztlich können aber nur Ersatzobjekte besetzt werden.

Die Erfahrung, eine gealterte Frau vor sich zu haben, metaphorisiert erneut die Distanz, die auch schon hinsichtlich der Priesterin zu erkennen war. Der Jüngling blickt hier jedoch in ein vom Alter ruiniertes Gesicht, ein „letztes Gesicht“, ein „unendlich altes Gesicht“ (471). Die Zeichen der Zerstörung erweisen sich als „los del tiempo, pero eran algo más, peor que el tiempo“, die „Spuren der Zeit, aber sie waren noch mehr, schlimmer als die Zeit“. Die Schmetterlingskrone ist welk, die Frau vom Alter gebeugt, aussätzig, narbig, von Fäulnis übersät. An ihrem Körper brechen Geschwüre auf, Fäulnis sickert aus ihren Brustwarzen, ihr Mund ist ein „pentano apestoso“, ein „stinkender Pful“:

La vi a ella: esta vejez era obra de la enfermedad, del pus que corría por la nariz, de la viruela que marcaba la piel, de la lepra que carcomía su sangre, de la tumefacción que la agolpaba en ciénagas de hinchados cráteres,

de la podredumbre que escurría por sus pezones, del pantano apestoso que era su boca: Señora, diosa devoradora de la inmundicia, la inmundicia la había devorado a ella...

Der Wanderer erfährt „schluchzend in ihrem Schoß“ nun den eigentlichen Grund seiner Reise:

Fui la joven tentadora, amante de mi propio hermano, que entre mis brazos se perdió y perdió su reino de paz; fui la diosa del juego y de lo incierto, que tú conociste en la selva; en la madurez fui la sacerdotisa que absorbe los pecados y las inmundicias, los devora y así dejan de existir; ahora soy sólo la bruja, la anciana destructora de los jóvenes, la envidiosa: necesito sentarme sobre el cadáver de un hombre joven; ése es mi trono... tú... La vieja me apartó, temblando, de sí. (471)

Die Sublimierungsforderung lautet in den Worten der Frau

ahora tendremos que esperar, tanto, tanto; guarda el mapa, regresa, búscame, dentro de cien años, doscientos, mil, el tiempo que tardemos en ser otra vez, al mismo tiempo, jóvenes tú y yo, los dos juntos, al mismo tiempo, al mismo instante... (472)

Diese Imago wird Polo Febo in Paris begegnen und seinen Sturz in die Seine verursachen. Das erste und letzte Kapitel des Textes kann ausschließlich vor dem Hintergrund dieser hier behandelten Szene verstanden werden. Dieser Augenblick, wenn sich die Kreise der beiden erneut überschneiden, beide erneut zu gleicher Zeit jung sein werden und somit eine Vereinigung möglich ist, wird 1999, der Vorabend der Apokalypse, der Enthüllung, sein. Der Jüngling wird dort als einarmiger (!) Polo Febo eine körperliche Restauration erfahren. Er wird seine Kastration in der Androgynität, der Verschmelzung mit seiner Geliebten, seiner Mutter überwinden. Dieser Vereinigung wird die Ablösung der Libido von allen Objekten im Weltuntergang, der Apokalypse, folgen.

Der Jüngling erleidet wie Quetzalcóatl, den „Verlust des Friedensreiches“. Eine Rückkehr aus dem Exil ist nicht möglich. Bei dem Versuch, die Frau zu vergewaltigen, stößt sein „hochauferichteter Penis“ an einen „undurchdringbaren Stein“. Das Paradies ist verschlossen und strahlt keine Geborgenheit und Wärme aus, sondern besteht aus kaltem Stein. Das Motiv verweist auf die im Text an zahlreichen Stellen zu findenden Hinweise auf ein malignes Containment, wie z.B. die Schnabelmetaphorik oder die kalten Handschuhe von La Señora.

Der Rausch⁷³ mündet wie der Inzest des Quetzalcóatl im Exil. Der Wunsch mit der „eigenen Mutter“, oder der „eigenen Schwester“ (473) sexuell zu verkehren, führt dazu, dass der Wanderer „nochmals“ der Stadt verwiesen wird. „Nuestra ley ha triunfado“, „unser Gesetz hat gesiegt“ heißt es. Es findet seine Verkörperung im Doppelgänger, der nun die Position des Anderen (Lacan), des „Herrn der großen Stimme“, des „Namen-des-Vaters“ bezieht: „Sólo ahora reconocí, separándole para siempre de mí, al Señor de la Gran Voz, al tantas veces mentado príncipe des estas tierras de la luna muerta“ (474).

„Oh, Señor, qué me importaban estas interdicciones; no las comprendía, las sabía falsarias, [...]“, „Oh, Señor, was kümmerten mich diese Verbote; ich verstand sie nicht, wusste, dass sie Betrug waren, [...]“. Nichts als Betrug seien diese Gesetze. Der Jüngling wirft sich der Frau erneut zu Füßen und will vor ihr, „seiner Mutter“ beichten. Man erfährt durch die Aufforderung des Erzählers, dass El Señor, dem diese Geschichte ja erzählt wird, nun angesichts dieser Episode von Affekten berührt wird. Er zittert und schreit. Offensichtlich muss von einer

⁷³ Es heißt von dem Jüngling „rodando por el tiempo, incierto de la hora“ (472).

Analogie zwischen diesen beiden Figuren ausgegangen werden, insbesondere hinsichtlich jener Traumata, die vom Jüngling geschildert werden.

Die Frau stößt den Jüngling von sich und will, wie El Señor, den Jüngling nicht länger anhören. Der Jüngling erinnert sich plötzlich an „den Tod und das Verbrechen“ (475) im Alcázar und will der Herrin dieses beichten. Vorwurfsvoll und resigniert schreit er diese an, „sin saber lo que decía, [...] ni por qué lo decía“, „ohne zu wissen, was ich sagte, ohne zu wissen, warum ich das beichten müsste“: „me preferiste a mí, te entregaste a mí para que yo te diera un hijo; [...]“, „Du hast mich haben wollen, du hast dich mir hingegeben, damit ich dir einen Sohn zeugen sollte“. Der Jüngling wirft dem „Herrn der Großen Stimme“ vor, seine Kinder hasserfüllt getötet zu haben:

Luego yo huí y sólo entonces tú la poseíste, fuiste siempre el segundo, no el primero, y odiaste a mis hijos, asesinaste a mis hijos, dije esto, como si en realidad lo hubiese vivido y ahora lo confesase.

Die „Herrin der Schmetterlinge“ („mi madre, mi esposa, mi amante, mi hermana“) werde die Kinder jedoch zurückgewinnen. Aus dem Blut seiner Kinder werde seine Mutter, seine Gattin, seine Schwester „Jugend und Leben“ zurückbekommen. Das Kunstwerk, die Kinder des Künstlers erwecken das Primärobjekt symbolisch zum Leben. Die Wiedergutmachung verleiht dem zerstörten inneren Objekt neues Leben:

ella bebe la sangre de mis hijos, ella recobra la juventud y la vida, ella vuelve a amarme, y las mariposas cenicientas recuperaron su brillo y su vuelo, uniéronse en centelleante constelación y se posaron sobre la cabeza de la anciana, y en ese instante la señora de las mariposas se desintegró, convertida en polvo, y los guardias del Señor de la Gran Voz cayeron sobre mí; a coces y empellones me derrumbaron, me arrastraron lejos de los restos de mi madre y hermana, mi amante, fuera de la sala de los tesoros a la gran terraza [...]

Die Schmetterlinge vereinen sich zu einem „Sternenbild“. Die „Herrin der Schmetterlinge“ aber vergeht zu Staub. Nur das Symbol bleibt. Die Mutter wird als inneres Objekt durch die Kinder, die Kunstwerke, wiederhergestellt und das Ich gestärkt. Dass der Vater, der „Herr der großen Stimme“ nach der Flucht des Jünglings als Usurpator und Statthalter „ohne Legitimation“ (476) in dauernder Angst vor seiner Rückkehr geherrscht habe, ist eine typische Wunschphantasie des Kindes. Der nun folgende Kampf nimmt seinen Ausgang von der Erkenntnis, dass der Doppelgänger alle schriftlichen Zeugnisse von Quetzalcóatl vernichtet hat (vgl. S.477). Angesichts dieses narzisstischen Schlages regrediert der Jüngling zu einem tierhaften Verhalten. Er stößt mit einem blökenden Schrei, „con un manotazo de bestia“ (478) den Spiegelstab, die Prothese von sich.

In dieser psychotischen Regression zu einem Tier mit gebleckten Zähnen, verliert der Jüngling seine Einheit. Wie Lacan aufwies, erscheinen die Fragmente des Körpers in spezifischen Situationen als Hinweise auf bedeutsame psychische Prozesse: „Sentí, Señor, que enloquecía: la brújula de mi mente había perdido su norte, mis identidades se desparramaban y multiplicaban más allá de todo contacto con mi mínima razón humana.“ Der Gegenüber wird zu einem „feindlichen Tier“ (479).

Der Wanderer tötet die Repräsentation der untersagenden Instanz, des Gesetzes. Er stößt dem Schemen die Schere nicht nur in dessen Gesicht und zerschneidet dieses („ese rostro que era el mío“), sondern verstümmelt auch den Körper des „Herrn der großen Stimme“. Ausdrücklich heißt es: „ich stieß sie [die Schere] ihm ins Gesicht, ich schlitzte das Gesicht auf, das meines

war, ich zerschnitt seinen Blick“. Der Autor vollzieht einen symbolischen Vaternord. Aber der Schemen verkörpert nicht nur das Gesetz, er ist auch Doppelgänger. Diese vom Autor entwickelte Dualität besitzt ihren Ursprung in dem von Lacan erarbeiteten Konzept des „Spiegelstadiums“. Die Beziehung des Kindes zu seinem Spiegelbild ist nicht ausschließlich jubulatorisch. Es stellt nicht nur das begehrte Ichideal dar, sondern auch den gefährlichen Konkurrenten, der die Vollkommenheit für sich zu beanspruchen und sie dadurch dem Subjekt streitig zu machen scheint.⁷⁴

Andererseits führt die Identifikation mit dem Bild dazu, dass sich das Subjekt durch bestimmte Inhalte, die es mit dieser Identifizierung zu verdrängen sucht, und die die Einheit des Ichs notwendig in Frage stellen, bedroht fühlt. Diese Angst vor dem Ichzerfall äußert sich im Phantasma des zerstückelten Körpers. Die Repräsentation dieser Ängste muss daher zerstört werden.

Diese Auflösungsangst lässt dem Ich die unkontrollierbaren Äußerungen der Triebe als bedrohlich erscheinen und verhindert auf diesem Wege eine wachsende Realitätsprüfung. Diese Konflikte werden in der Gestalt des Doppelgängers behandelt. Auf einer frühen Entwicklungsstufe wird also nach Lacan das Fundament einer „jalousie primordiale“ (Lacan 1949, S.454) gelegt. Obwohl das Spiegelstadium mit dem Eintritt in das Symbolische überwunden wird, bleibt das Imaginäre als subjektiver Seins- und Wahrnehmungsmodus weiterhin als Hintergrund des Symbolischen wirksam.

⁷⁴ Es ist dies die von Lacan (1980, S.13) aufgewiesene „Figur des hegelschen Mords.“ und die „depressive Wiederkehr der zweiten Phase bei Melanie Klein“ (s.o. Fußnote Nr. 21)

4 *Una familia lejana* - Elaboration des persönlichen Idioms

Sus ojos vaciados, surtidores de sangre, me capturan con una mezcla de náusea y fascinación dolorosa. (219)

4.1 Die Logik der Supplementarität als auktoriale Strategie der Interpretation

Auch in dem 1980 publizierten Text *Una familia lejana* begegnet die für die Autorgenese relevante Struktur einer Psychodynamik, die um die Phänomene Groll und Ressentiment positioniert ist. Der Zusammenhang von Traumakorrektur und Traumaprotektion, der an den Texten *La muerte de Artemio Cruz* und *Terra Nostra* aufgezeigt werden konnte, ist für das Verfahren in *Una familia lejana* entscheidend. Das Gespräch in der Nachmittagsdämmerung zwischen dem Protagonisten Branly, einem Repräsentanten einer „alten Welt“ und dem aus der „neuen Welt“ stammenden Erzähler „Carlos Fuentes“, bildet die Matrix für die Abhandlung zentraler Konflikte ödipaler Struktur. Das Gespräch selbst versucht, einen Novembernachmittag hinauszuziehen. Es ist insgesamt diese Art von „Zwischenzeit“ – die Laternen sind noch nicht entzündet, das Licht aber schon zu gering, die ständig zitiert wird, einem Spannungsbogen gleich, der endlich und schließlich brechen wird.

Die subtil geführte Auseinandersetzung zwischen dem späteren Erzähler und Branly reflektiert den Kampf um Vorherrschaft in der ödipalen Situation. Branly selbst erreicht die Identifizierung mit dem Ort des Vaters und erzwingt den Ausschluss des Erzählers. Dieser gewinnt jedoch die denkbar größte Macht: er gestaltet sprachlich autonom den Ausschluss und beschreibt diesen samt ihrer eingeschlossenen Figuren neu. Der alternde Branly verliert vor dem Leser seine Daseinsberechtigung. Er wird Teil einer vergessenen Welt.

Vor Ausgrabungen in Mexiko stehend führt Branly aus, dass „diese Kulturen nicht vollständig untergehen“, sondern überleben, „allerdings nur, wenn sie sich nicht weiterentwickeln“, „Las civilizaciones no mueren del todo; perduran, pero sólo si no progresan“. Er fügt eine für die Struktur des Textes entscheidende Akzentuierung des Gesagten hinzu. Denn, so Branly weiter, es „überlebt nur das, was sich nicht entwickelt, weil es nicht altert“, „sólo sobrevive lo que no progresa porque no envejece“ (13). In dieser Aussage kündigt sich an, welche Rolle unbewusste Phantasien der Kindheit für die Lebensfähigkeit des Erwachsenen, für die künstlerische Imagination des Erwachsenen besitzen. Man überlebt nur, weil man sich in bestimmter Hinsicht unbewusst weigert, sich mit dem Namen-des-Vaters (Lacan) zu identifizieren, bzw. erfolgreich versucht, diesen Namen mit den Rückständen des Semiotischen zu unterminieren.

Die Rekonstruktion der Geschichte zweier Familien namens Heredia, die beide ihren Ursprung in der neuen Welt besitzen, erfolgt in Form von in das Gespräch eingebetteten Erzählungen, deren Herkunft vielfach offen bleibt. Entscheidender Lieferant dieser Geschichten ist Víctor Heredia, ein Franzose haitianischer Herkunft, der in einer nahe Paris gelegenen Villa lebt. Die komplexe Anlage lenkt die Aufmerksamkeit auf den Akt des Erzählens, darauf, wie Texte, ähnlich einem „symbolischen Kapital“ (Bourdieu), weitergereicht werden, Erbschaften und Vermächtnissen vergleichbar. Gleichwohl wird das Motiv des Doppelgängers erkennbar, das im

Rahmen des hier vorliegenden Ansatzes als Resultat einer Fragmentierung infolge des Zusammenbruchs pathologischer Persönlichkeitsorganisation verstanden wird.

Meiner Ansicht nach verrät sich in Branlys perfektionierter Konzentration auf das scheinbar Marginale die Logik der Supplementarität als einer auktorialen Strategie der Interpretation. Was von den im zentralen Gespräch erscheinenden zahlreichen Interpreten an den Rand gedrängt oder beiseite geschoben wird, könnte aus exakt den Gründen wichtig sein, die dazu führen, dass es beiseite geschoben wird. Es handelt sich bei diesen durch den französischen Victor erwirkten Aufpfropfungen um eine polyvalente Strategie. Die Interpretation der Geschehnisse durch die einzelnen Figuren folgt nicht mehr der Differenz zwischen dem Zentralen und dem Marginalen, einem Wesentlichen und Unwesentlichen. Die Entscheidung darüber, wo das Zentrum positioniert wird, fällt dem Erzählenden, als auch dem Rezipienten, zu.

Branly erläutert dem Erzähler, dass diese Geschichte von mehreren Stimmen erzählt wurde:

[...] la de Heredia y la de su padre el estúpido y cruel Francisco Luis y su no menos estúpida, aunque benévola, segunda mujer; por la nana Clemencita y mademoiselle Lange. Pero no me contaron su propia historia, porque su historia era la de otro Heredia. El joven. El niño Víctor Heredia. Esa es la verdadera historia que me contaron. (128ff.)

Interpretieren heißt für Branly und für den Erzähler „Fuentes“, herauszufinden, was in einem Text oder einer Textgruppe zentral oder marginal ist. Einerseits arbeitet die marginale Aufpfropfung innerhalb dieser Begriffe, um ihre Hierarchie umzukehren und um zu zeigen, dass dasjenige, was bisher als marginal galt, in Wirklichkeit zentral ist. Andererseits wird diese Umkehrung, die dem Marginalen Bedeutung verleiht, im Verlauf des Textes so durchgeführt, dass sie nicht einfach zur Feststellung eines neuen Zentrums führt, sondern zu einer Subversion der Unterscheidung von Wesentlichem und Unwesentlichem, von Innen und Außen. Das scheinbar Marginale kann im Laufe von Branlys Erzählungen, die auch die Erzählungen anderer sind, ständig zum Zentrum werden, ein Zentrum wiederum marginalisiert werden.

Der komplexe Text zeichnet sich durch eine weitreichende Fragmentierung auf der formalen und inhaltlichen Ebene aus. Über die sukzessive Supplementierung bindet jeder Erzählende eigene verdrängte Inhalte an die Erzählung an. Es wird aus auktorialer Sicht mit diesem unbewussten Verfahren eine Integration von Selbstanteilen erreicht, durch die der Erzähler eine verlorene Selbstkohärenz wiedererlangt. Vermeintlich wertvolle Spuren werden unmittelbar verwischt und verlaufen unbestimmt. Das Kriterium eines „Familienromans“ greift daher nur auf einer oberflächlichen Ebene, die augenscheinliche Verschmelzung von mexikanischer Geschichte und aktueller Gegenwart, die üblicherweise als die Ambition des Autors erhalten muss, verfälscht den Anspruch des Autors eher, als sie diesen erkennbar werden lässt.

Die zahllosen Spiegelungen des Romans, in denen die Schemen der Vergangenheit sich reinkarnieren und erneut in einem uns zeitlich verwandten Paris entworfen werden, lassen den Text zu einem nur schwer entschlüsselbaren Konstrukt werden. Da die angesprochene Oszillation zwischen Marginalisierung und Zentralisierung ein wesentliches Strukturmoment des Textes bildet, ist ein Zugang ermutigend, der das Moment der Gegenübertragung zwischen „Carlos Fuentes“ und Branly entfaltet.

Branlys Geschichte ist für den erzählten Erzähler „Carlos Fuentes“ nur Vehikel, so wie für Branly das durch den französischen Heredia erzählte Geschehen lediglich Vehikel für seine

eigenen unbewussten Phantasien ist. Branly erweitert das ihm erzählte Geschehen fortwährend um eigene, durch die Erzählung aktualisierte, unbewusste Phantasien. Diese Aufsplitterung von Erzählungen ist zahllos und kann durchaus den durch projektive Identifizierung verlorenen Selbstanteilen verglichen werden, die erst in der eigenen Rezeption des von ihm erzählten Textes, im narrativen Akt, temporär integriert werden können.

Meine Textanalyse stellt die Konstellation zwischen Branly und dem französischen Heredia in den Mittelpunkt. Die Geschichten um Erbschaft und Enterbung spielen eine wichtige Rolle in der Geschichte dieses „anderen“ Heredia, der bezeichnenderweise den gleichen Namen trägt, wie der mexikanische Adoleszent Victor Heredia, Branlys existentielle Begleitung während seines Aufenthaltes auf Clos des Renards. Die Familienhistorie des französischen Heredia gründet in dem, was Hugo Heredia „offene Inkonsistenz“ (190) nennt – die Daten in seiner Erzählung verweigern sich jeder Logizität. Zur gleichen Zeit scheint Victor nicht eine, sondern verschiedene Personen zu sein.

Der französische Victor Heredia wird als ressentimentgeladener Mann beschrieben. Sein Ressentiment wird aktualisiert durch Branlys aristokratischen Hintergrund und ist verbunden mit Heredias Status des Enteigneten. Während Branly der Erbe einer jahrhundertelangen Tradition sozialer Distinktion ist, bleibt Victors Familienhistorie gekennzeichnet von Verrat und Hintergehung. Aus seiner eigenen Vergangenheit erbt Heredia einen Groll, der seinem Gefühl, enterbt und um seinen legitimen Anspruch geprellt worden zu sein, entstammt. Er erlebt auf einer anderen Ebene genau das, was seinem Vater widerfahren ist. Wir erfahren diesen Sachverhalt jedoch ausschließlich von Heredia selbst. Der vermeintliche Betrug seines Vaters durch die Heirat mit der Französin Mademoiselle Lange lässt auch den Sohn sein Erbe verlieren.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die späte Rache an der Mutter Heredias durch ihren Mann eine neue Qualität, denn der ausschließlich in der Erzählung des französischen Heredia erscheinende Vater bleibt in einer grundsätzlichen Ambivalenz bestehen. Er ist Täter und erfüllt damit das unbewusste Begehren des Kindes, die Mutter zu zerstören, genau. Gleichzeitig ist er jedoch auch der Zerstörer der imaginierten Einheit von Kind und Mutter, mithin das von außen herantretende väterliche Prinzip. Das komplexe Muster von Vererbungen und Enterbungen, dem *Una familia lejana* nachspürt, steht daher in unmittelbarer Beziehung zum Ressentiment.

4.2 Zum Begriff der „unconscious freedom“

Unconscious freedom, as opposed to unconscious imprisonment, raises important issues about the nature and therapeutic effect of unconscious communication. (Bollas 1996, S.5)

Der amerikanische Psychoanalytiker Christopher Bollas prägte in jüngster Zeit den paradoxen Begriff der „unconscious freedom“ im Hinblick auf die unbewusste Kommunikation in der Gegenübertragung. Bollas unternimmt den vielversprechenden Versuch, die in dieser Kommunikation inhärenten beiderseitigen Prozesse auf alle Akte unbewusster Kommunikation auszuweiten und ihre Relevanz für kreative Prozesse herauszustellen. Unbewusste Arbeit im Kontext der Selbsterfahrung erlangte für Bollas bereits in seiner vielbeachteten Untersuchung *Being a Character* einen entscheidenden Stellenwert. Die von Freud beschriebene Traumarbeit kann dieser These nach ein durchaus repräsentatives Modell aller unbewussten Erfahrung bieten.

Kunstwerke können als gelungen gelten, wenn sie dem Autor einen der Gegenübertragungssituation analogen Raum für die Ausübung freier Assoziation bieten. Demnach ist der eigentliche künstlerische Prozess ein Zeichen dessen, wie intensiv die zur Verfügung stehenden Räume sondiert und erst geschaffen werden müssen, bzw. wie fragil die der Schaffung dieser Räume zugrunde liegenden Konstellationen sind. Auch der Text *Una familia lejana* spiegelt diese Raumschaffung wieder, er zeigt temporäre Bastionen auf, ebenso wie zuverlässige und dauerhafte Residuen. Der Text *Una familia lejana* spiegelt, um mit einem Wort Bions zu sprechen, das verletzliche Gleichgewicht von paranoid-schizoider Stufe und depressiver Position und verarbeitet den wichtigen Zusammenhang von Traumakorrektur und Traumaprotektion. Die Genese des Textes verdankt sich der spezifischen Symbolisierung ödipaler Konstellationen und reflektiert deren fixierte Repräsentanzen.

Bollas zeigt, spezifischer als vor ihm Winnicott, jenen dem Analysanden von der Analyse gebotenen Raum auf, der die Repräsentation von Träumen in der Anwesenheit einer anderen Person und die Ausarbeitung der eigenen Dissemination, des spezifischen und unverwechselbaren Idioms, ermöglicht. Unabhängig von der gezielten Therapie der Symptome und der durch sie verursachten pathologischen Strukturen ist bereits die Ausübung der unbewussten Freiheit in der Gegenwart eines auch imaginären Anderen ein fruchtbarer therapeutischer Schritt.

Die Allgegenwärtigkeit und Relevanz des Traumprozesses und des diesem unabdingbaren psychischen Raumes nicht in seiner Vielgestaltigkeit und Bedeutung für die Entstehung und Hemmung literarischer Kreativität zu werten, ist die Konsequenz einer begrenzten Rezeption des Gegenübertragungskonzepts. Ich möchte diesem für die Literaturwissenschaft wichtigen Konzept durch eine objektbeziehungstheoretische Analyse von *Una familia lejana*, die die Lücken und Risse im Erzählprozess Branlys eingehend beleuchtet und die Supplementierung des Berichtes durch „Fuentes“ nachzeichnet, neue Geltung verleihen.

Bion zeigte, dass psychische Repräsentanzen körperlichen Ursprungs sind. Der sequentielle Rhythmus psychischer Aktivität konstituiert die kreative Arbeit des Selbst. Ein unabschließbares und freies Sammeln von Verdichtungen, die umgekehrt als Rohmaterial des disseminativen Scatterings dienen, ist für die unbewusste Kreativität unabdingbar. Erst wenn diese Fähigkeit frei entwickelt ist, kann das entstehen, was Bollas präzise „separate sense“ nennt (Bollas 1996, S.5).

Bleibt psychische Erfahrung von Traumata dominiert, ist diese innere Erfahrung als elementarer Bestandteil jeder unbewussten Entwicklung und Intuition gehemmt. Der Traumatisierte ist dann in einer unbewussten Formation, der pathologischen Persönlichkeitsorganisation, gefangen, die in der individuellen Triebgeschichte und frühen traumatischen Erfahrungen verursacht, aber auch, wie Kancyper zeigen konnte, transgenerationalen Ursprungs sein kann (vgl. Kancyper 1992). Der Traumatisierte fürchtet die Dissemination, ein freies Gleiten des Signifikats unter dem Signifikanten, um mit Lacan zu sprechen; er denkt „konkretistisch“ im Sinne Segals. Die ergebene Willfährigkeit unter die pathologische Struktur lässt abgespaltene „seperate senses“ (Bollas) entstehen und beschleunigt die Fragmentierung und Dissoziation.

Unbewusste Kommunikation wurde bislang nicht hinreichend in Begriffen einer psychoanalytischen Theorie beschrieben, da die Analyse theoretisch eine derartige Kommunikation ausgrenzt. Wie aber die Gegenübertragung zeigt, können unbewusste Inhalte und Repräsentanzen einer anderen Person übermittelt werden. Der von Bollas geprägte Begriff

der „Dissemination“ verfügt daher über eine spezifische Nähe zu jenen von Freud herausgestellten „psychischen Intensitäten“.

Im Zusammenhang der Analyse von *Una familia lejana* interessiert mich besonders die Möglichkeit, sich durch Unterordnung unter selbstzerstörerische Obsessionen dem Rhythmus unbewussten Erlebens zu verweigern. Trauma und Verlust der „unconscious freedom“ bilden einen ursächlichen Zusammenhang. Die Arbeit des Traumas trägt zur Entwicklung eines malignen „separate sense“ bei, der den „Schatten des Objekts“ (Bollas) dem Subjekt einprägt und die unbewusste Freiheit des Selbst unterdrückt. Eine unbewusste Kommunikation zweier Personen setzt ihre gemeinsame Fähigkeit zur freien Assoziation voraus. Unter dieser Voraussetzung ist das Unbewusste für das Unbewusste des anderen ohne vorbewusste Vermittlung empfänglich. Entscheidend ist hierbei der prozessuale Aspekt:

Unconscious communication always takes place between two minds that process one another according to the dream work. So the movement which constitutes the specific workings of the unconscious will not be available to consciousness, although specific mental contents may be. (Bollas 1996, S.11ff.)

Und:

Entertaining many ideas, the analyst's frame of mind allies with the unconscious, adopting a mentality that, as it becomes timeless, plastic, and open to contradiction, develops into an unconscious sensibility. (Bollas 1996, S.14)

Unbewusste Kommunikation kann seit den objektbeziehungstheoretischen Konzepten projektiver und introjektiver Identifizierung im Rahmen der Gegenübertragung als eine spezifische Form psychischen Handelns gewertet werden. Die unbewusste Fähigkeit zur von Winnicott beschriebenen Objektverwendung setzt nicht nur einen sensitiven Kontakt mit dem Anderen voraus, sondern ist die Grundlage für dessen imaginäre Erschaffung. Die von Bollas beschriebenen Mechanismen zeigen, wie die Antwort des anderen sich von der Form des psychischen Handelns ableitet.⁷⁵

Innerhalb dieser Gegenübertragungssituation wird von beiden Seiten faktisch das Unbewusste geschaffen und diesem ein Raum geboten. Die Effizienz der unbewussten Kommunikation wird optimiert. Diese Auffassung von der Funktion unbewusster Entwicklung und Kommunikation widerspricht jener der Ich-Psychologie entschieden, die argumentiert, dass die Analyse auf eine Bewusstmachung des Unbewussten abziele. Faktisch brauchen aber beide ‚Unbewusste‘ einander, um Bedeutung zu haben.

Free association, when the unconscious is given a free voice, is a liberating process in its own right. We devolve consciousness to heightened unconsciousness in order to experience our being, just as we sharpen our analytical objectifications to comprehend mental life and the nature of our idiom. (Bollas 1996, S.16)

In *Una familia lejana* entwirft der Autor ein Interaktionsschema von Container und contained, in dem ein Muster der Übertragung und Gegenübertragung aktualisiert wird. Der Entwurf ist unabschließbar, d.h. er disseminiert im Prozess der Erzählung sukzessiv fort und weitet sich unabschließbar aus. Das Gespräch zwischen Branly und „Fuentes“ wiederholt fortwährend diese

⁷⁵ Eine gewinnbringende Gegenübertragung stellt sich her, sobald der Analysand erkennt, dass sein Unbewusstes mit dem des Analytikers kommuniziert, ein nicht nur in der Analyse typischer Prozess. (vgl. Bollas 1996, S.15).

Situation und bildet diese ab, wodurch sich letztlich ein Spielraum zwischen zwei Arten des Unbewussten konstituiert. Der Zuhörer „Fuentes“ ist in diesen Prozess integriert. Ebenfalls ist es auch der Rezipient des Textes.

Die fortwährende Symbolisierung und Supplementierung zwischen den Erzählern zeigt die fortwährend wiederholte Tätigkeit des Überschreibens, der Ergänzung, Neubeschreibung einer Geschichte, die eigentlich in einer einzigen psychischen Struktur, der des Autors, stattfindet. Der Text selbst ist daher wie jedes Kunstwerk nur ein Ausschnitt aus einem permanenten Prozess, nur eine augenblickliche Zustandsbeschreibung in einem disseminierenden Kontinuum. Wie in der Analyse werden im Text und in der Textrezeption Verbindungen („links“) zwischen dem Diskurs des Autors und dem des Rezipienten hergestellt, Verbindungen mit der eigenen unbewussten Redistribution der manifesten Inhalte.⁷⁶ Die Konstellation „Fuentes“ – Branly spiegelt die von Leser und Autor. Der freie assoziative Diskurs zwischen Branly und seinem Freund „Fuentes“ eröffnet die Natur unbewusster Kommunikation und zeigt deren Bedingungen auf.

Christopher Bollas argumentiert, dass die „Abkömmlinge“ des Unbewussten als Vermittler zwischen den Systemen des Unbewussten und des Bewusstseins agieren und deren Kommunikation öffnen:

It may seem strange to honour work that occurs beyond the intentional influence of the analyst's understanding, but the process works, and as time passes in a psychoanalysis the analyst has increased regard of a methodology of which he is only a part. The process of free association not only establishes a mood suited to unconscious communication; its silences become birthplaces of important emotional realities for both participants. The terms we use for emotions – anxiety, depression, love, or hate – are desperately inadequate, but it is fitting that they should be so clumsy, because when we share an emotional reality, it is as if unconscious communication takes place by means of our separate senses, communication devoted to knowings derived from feelings. (Bollas 1996, S.28ff.)

Die „Abkömmlinge“ sind Vermittler, die in jenem Raum operieren, den Winnicott „intermediate area of experiencing“ nannte. Ihnen wird im Gespräch zwischen Branly und „Fuentes“ ein freies Spiel ermöglicht, das traumatische Gravitäten hebt. Die Elaboration des Unbewussten von Branly durch den Erzähler und das Unbewusste des Erzählers selbst sind ununterscheidbar. Diese These erlangt vor dem Hintergrund des in *Una familia lejana* aufgezeigten literarischen Verfahrens äußerste Prägnanz. Die unbewusste Kommunikation der beiden Protagonisten Branly und „Fuentes“ zeigt den Weg zur Erreichung unbewusster Freiheit und einer Freiheit des Unbewussten.

In Branlys Diskurs wird nicht nur die Natur der unbewussten Bewegung ausgedrückt. Exakter wird eine komplexe Form des Idioms der Persönlichkeit über das Idiom des Anderen zum Ausdruck gebracht. Dieses komplexe Idiom kann nur annähernd beschrieben werden. Trotzdem haben „Fuentes“ und auch wir selbst eine äußerst präzise Erfahrung von ihm. Der rezeptive

⁷⁶ In den Worten Bollas': „This work expresses the continuous labour of preconscious linking, for the analyst will see that earlier parts of the hour now assume increased significance because they generated his own dream work“ (Bollas 1996, S.16).

Prozess beim Leser und bei „Fuentes“ wird durch die organisierende Bewegung des anderen, hier: Branly, weitreichend beeinflusst und geprägt.⁷⁷

Kein Rezipient eines Textes kann seine Lesart von dem spezifischen Effekt abtrennen, den das Idiom des Textes selbst auf die Struktur der unbewussten Objektbeziehungen ausübt (vgl. Holland 1973). Selbstredend ist die Analogie von Psychoanalyse und Textrezeption begrenzt. Literarische Erfahrung dient gleichwohl als Beispiel eines komplexen und unbewussten Prozesses.

[...] illness in a person, like a theme in a text, is comparatively easy to find but is not equivalent to the idiom of either. It is important to keep this in mind when considering the nature of an individual's unconscious and his unconscious communication, because when it works it is beyond our consciousness: it is not the stuff of organized comment, but most profoundly the work of different forms of being. (Bollas 1996, S.24)

Die Konsequenz dieser Aussage liegt darin, erkennen zu müssen, dass das fiktionale Idiom des Autors in *Una familia lejana* nicht identisch mit dem wie auch immer gearteten thematischen Gehalt ist, sondern es sich bei diesem Idiom um seine spezifische Art handelt, diesen Gehalt zu formen. Der Weg der Figur „Fuentes“ zeigt, wie man dem Prozessualen der Textlogik unterworfen sein kann. Der Gehalt ist nicht entscheidend, der Autor gleicht nur einem beliebigen Dirigenten, um in einem bekannten Bild von Bollas zu sprechen. Entscheidend aber ist die Tatsache, dass der Autor den Gehalt entsprechend seinem eigenen Idiom dirigiert, die Form transformiert. Die Prozessierung des Rezipienten erfolgt nur teilweise durch den Gehalt des Textes, vor allem jedoch durch die eigene idiomatische Interpretation des Inhaltes. Das auktoriale Idiom ist identisch mit der spezifischen Erzählweise.⁷⁸

„Fuentes“ rekonstruiert in seiner Erzählung des ihm von Branly Erzählten das, was er zuvor gehört hat. Das Gehörte unterscheidet sich jedoch von dem eigenen psychischen Gehalt. Auffällig ist, dass Branly diesen mentalen Inhalt der Figur „Fuentes“ in bestimmter Weise reorganisiert. „Fuentes“ wird geformt durch den Effekt, den Branly auf ihn ausübt. Seinem Selbst, das erst durch den Erzählprozess an Struktur und Integrität gewinnt, wird durch den Anderen, hier Branly, eine neue Form, ein neues Idiom verliehen. Der wohlgemerkt vorletzte Satz des Romans lautet „Tú eres Heredia“ (229). Gemeint ist „Fuentes“ selbst.

Objektbeziehungstheoretisch gesprochen etabliert die Figur „Fuentes“ ein inneres Objekt, das den Namen des Anderen, der nicht mit Branly identisch sein muss, toleriert. Als „Fuentes“ an dieser Erzählung schreibt und an die Person Branly denkt, wird das introjizierte Objekt in sein eigenes Erfahren entlassen. Obgleich vorbewußte und bewusste Objektivierungen des anderen mit zu dieser Formation eines inneren Objekts beitragen, handelt es sich um eine interne Struktur, die unbewusst im Verlauf des Gesprächs konstruiert worden ist und in der Niederschrift wird. Daher ist die Existenz eines Objekts zu konstatieren, das ein gemeinsames Produkt von Branly und „Fuentes“ ist. Wie das analytische Paar spezifizieren beide unbewusst ein

⁷⁷ Bollas nennt diese Erfahrung “to be affected by his [the author’s] particular way of conveying his thoughts, and thus we are *in-formed* of his narrative idiom.” (mündliche Mitteilung)

⁷⁸ Bollas beschreibt diesen prozessualen Aspekt in einer bekannten Fallgeschichte (Bollas 1996, S.25): “As he [the patient] tells me a story, I am being put through a process that is the swift trace of his idiom. Being moved about by the patient, I respond by transforming his material into my own, unconsciously resignifying it according to my own unconscious processes. Just as I know the difference of form as interpretation through the hands of Bernstein or Giuliani, so I know the difference in my patients through the way they conduct the analysis.”

Arbeitsfeld, einen intermediären Raum im Sinne Winnicotts, zu dem beide beitragen und in dem sukzessiv eine neue psychische Struktur generiert. Dieser Weg wird paradoxerweise auch von Branly und idealerweise vom Rezipienten beschritten. In der Analyse kennt man diese Bewegung als „psychic genera“.⁷⁹

Der schwierige Verlauf des Textes *Una familia lejana* und seiner hochbesetzten Motivstrukturen zeigt, dass unbewusste Kommunikation zweier Menschen nicht notwendig die Konstruktion luzider, effektiver und erinnerbarer wechselseitiger Verstehensakte verfolgt. Der unmittelbare Effekt einer Person auf eine andere kann nicht bewusst beobachtet werden.⁸⁰ „Fuentes“ und Branly laden sich gegenseitig ein, in den der Psychoanalyse bekannten Raum gegenseitiger „schwebender Aufmerksamkeit“ einzutreten. Sie laden sich ein, frei zu assoziieren. Dabei erschaffen sie die Verbindung zwischen ihrem jeweils eigenen Unbewussten. Sie öffnen die Türen zu ihrer unbewussten Kommunikation und ermöglichen eine Form der unbewussten Arbeit, die, während sie sich ihrer bewussten Kontrolle entzieht, ihrer Begegnung eine genuine kreative Kraft und Potentialität verleiht.

Es ist bei der Verfolgung dieses Diskurses deutlich erkennbar, dass der Leser, genau wie der Protagonist „Fuentes“, die Lücken und Risse in Branlys Diskurs auffüllen und supplementieren muss. Branly aktualisiert unsere Sensibilität und auch die von „Fuentes“. Dadurch werden nicht ausschließlich Signifikanten durch den Autor an die Oberfläche des Textes befördert, sondern der Rezipient selbst betätigt sich aktiv an diesem Prozess. Durch diese Art des frei-assoziativen Spiels erschaffen „Fuentes“ und Branly eine Vielzahl potentieller, zeitweilig flüchtiger, aber auch konstanter Räume, sie maximieren und vertiefen wechselseitig ihre unbewusste Kommunikation. „Fuentes“ lernt als das Objekt Branlys kontinuierlich die verschiedenen Aspekte dessen psychischer Logik und als Autor demnach seiner selbst kennen. Intuitiv folgt er weiten Teilen des Diskurses von Branly und füllt in der nachfolgenden selbständigen Erzählung dieses Gesprächs seine Lücken auf.

„Fuentes“ richtet seinen Fokus somit auf unbewusste Phantasien, die von Branly bemüht werden. Gemeinsam entwerfen Branly und „Fuentes“ unbewusst füreinander ausgewiesene Bereiche. Diese Bereiche werden zu psychischen Gravitäten, die sich selbst in neue Ideen und Phantasien umformen und fortwährend neue Perspektiven eröffnen. Branly und „Fuentes“, aber auch der Autor und sein „impliziter Leser“ (Iser) arbeiten in einer unbewussten Weise an einem gemeinsamen Projekt. Sie schaffen beide eine tiefe Zäsur, durch die das Unbewusste in seiner strukturierenden Relevanz offen gelegt werden kann und das durch die Risse eindringende Reale im Sinne Lacans in eine imaginäre Realität einbindet.

⁷⁹ Der hinsichtlich traumatischer Erfahrungen angesprochene Begriff benennt die nur von wenigen Analytikern beschriebene generative Funktion dieses Prozesses, insofern diese entwickelte psychische Struktur neue und ungewohnte Perspektiven hinsichtlich des Selbst und seiner Objektbeziehungen aufzeigt. Der Philosoph Richard Rorty fasst diesen Sachverhalt in seinem Begriff der „Neubeschreibung“. Unter der Voraussetzung einer gelingenden analytischen Beziehung und einer ausreichenden Container-Funktion durch den Analytiker, wird die Heilung des Patienten unterstützt. Durch die „interpretative Arbeit werden die pathologischen Strukturen dekonstruiert“. (Bollas, mündliche Mitteilung)

⁸⁰ Es handelt sich, in den Worten Bollas', um ein „discordant symphonic movement of a reciprocally infinite falling of one self into another.“ Und „the effect of one person upon another is too idiosyncratic to be comprehended“ (mündliche Mitteilung).

Die Textanalyse basiert daher im Wesentlichen auf der Rezeption des von Bion geprägten Begriffs der Intuition und der Beschreibung seiner Rolle im analytischen Prozess. „Fuentes“ und auch der Rezipient müssen, um an die Wahrheit zu kommen, sich erlauben, eins mit „O“ zu werden, also die emotionale Erfahrung der Gegenübertragung zulassen. Dies gelingt, insofern die bewusste Erinnerung an Bekanntes und Erfahrenes, vor allem aber an das eigene Begehren, aufgegeben wird und die von Bion beschriebene „negative capability“ als Aushalten des Ungewussten erreicht wird.

Der Rezipient muss jenen von Bollas beschriebenen „separate sense“ bei seiner persönlichen, idiomatisch geprägten Analyse des Textes entwickeln. Dieser „separate sense“ entspricht einer inneren Konstellation vorbewusster Ideen, Gefühle, visueller Bilder, sonischer Metaphern, somatischer Dispositionen und verschiedener Körper-Ichs, insgesamt einer psychosomatischen Organisation, die die persönliche Matrix der unbewussten Kommunikation formt (vgl. Bollas 1996, S.39; 1978). Dieser Sinn stellt sich als Netzwerk verschiedener Bezugsebenen dar, aus denen sich Subjektivität zusammensetzt. Jedes Register gelebter Erfahrung generiert seine eigene Signifikanz. Alle Signifikanzen arbeiten simultan daran, die Subjektivität zu formen.

Die Konzepte von einem zerstückelten Selbst, das von Lacan beschrieben wurde und das eines Selbst als kontinuierlich „staging a paranoid-schizoid position“ (Melanie Klein) sind Anstrengungen, phänomenologisch eine Komplexität zu identifizieren, die keine Einheit kennen kann. In der Tat ist der Ort des Subjekts die Schnittstelle von Kräften, die, zusammengenommen, das persönliche Sein kontinuierlich hinterfragen. Daher werden die Konzepte Lacans oder Kleins nicht unbrauchbar. Der „zerstückelte Körper“ oder die „paranoid-schizoide Welt“ sind jedoch Metaphern der Subjektivität. Die lacanianische und kleinianische Analyse simplifizieren ein Faktum, das nicht der Ideologie von Progression zu einem wie auch immer gearteten Endpunkt einer „Heilung“ geopfert werden sollte, sei dieser Endpunkt nun depressiv, wie bei Klein oder linguistisch konzipierbar, wie bei Lacan.

Branlys Gespräch mit „Fuentes“ schafft wie das analytische Prozedere Verhältnisse, die die frühesten Beziehungen zur Objektwelt evozieren, symbolisierbar machen und traumatische Verletzungen dieser fragilen Struktur diagnostizierbar machen. „Fuentes“ Haltung zeigt eine unbewusste Kooperation mit Branlys unbewusster Kommunikation. Interessant ist die Ästhetik der Übermittlung als einem wichtigen Aspekt unbewusster Kommunikation.

Im Mittelpunkt des Kapitels über *Una familia lejana* steht mein ambitionierter Versuch, eine für die psychoanalytische Literaturwissenschaft neue und gewinnbringende Theorie der unbewussten Form zu entwickeln.

4.3 Eine Theorie der unbewussten Form

4.3.1 Clos des Renards

Im Mittelpunkt der folgenden Abschnitte wird die Figur Branly und ihr Aufenthalt auf Clos des Renards stehen. Die Textanalyse erfolgt vor dem Hintergrund der auch in *La muerte de Artemio Cruz* bzw. *Terra Nostra* festgestellten Kreativitätsproblematik, ergänzt die dort vorgetragenen Ansätze jedoch maßgeblich. Der von Bollas geprägte Begriff der „unbewussten Freiheit“

erweitert das objektbeziehungstheoretische Instrumentarium entscheidend und ermöglicht einen innovativen Zugang zur Komplexität des Textes *Una familia lejana*.

Auf die Figur Branly, der als Anderer dem Erzähler gegenübertritt und in der Erzählung als das Objekt des Autors gebildet wird, werden vergleichbar der Gegenübertragung komplexe Objektbeziehungen projiziert. Die Stationen Branlys erweisen sich im Textverlauf als die des Autors, der mittels dieser Opposition in der Erschaffung eines Anderen einen Zugang zu zerstörten Objekten erreicht. Der Kampf Branlys selbst erweist sich demgegenüber als ein Kampf um Vorherrschaft in der ödipalen Situation. Branly selbst wird abschließend zum ausschließenden Vater.

Die einen Großteil des Textes einnehmende Schilderung der Ereignisse auf Clos des Renards ist meiner Ansicht nach die wichtigste und vollständigste Erzählung im gesamten Text. Der Aufenthalt auf Clos des Renards ist ein Weg in die „versteinerte“ untergegangene Welt der eigenen Kindheit, ein Bild, das durch die fortwährend angesprochenen Ruinen im Parc Monceau, jenem Ort der Kindheit Branlys, suggeriert wird.

Der Autor entwirft mit den Figuren des französischen Heredia und seinem Namensvetter, dem mexikanischen Victor Heredia, eine Doppelgängerkonstellation. Diese Tatsache kündigt sich bereits in der ersten Darstellung von Victors riskantem Spiel an der Schlucht an: „Victor era una figura blanca y velada en la lejanía ciega del jardín junto a la barranca“ (21). An Victor wird früh und an prominenter Stelle im Text jene auf einer psychischen Ebene vollzogene Gratwanderung beschrieben, die Branly für sich selbst auf Clos des Renards wiederholen wird – auch Victor soll nicht der Mutter in die Schlucht folgen, nicht wie Antonio zusammen mit seiner Mutter abstürzen. Branly behütet Victor vor dem Absturz, er schützt sich vor dem Verlust seines kindlichen Selbst.

Das Bild des Kindes, das ich als Anspielung auf die Bewahrung eines kindlichen Selbst werte, wird auch in der Begegnung zwischen Branly und dem französischen Heredia im Parc Monceau und dann später auf Clos des Renards gespiegelt: die einstigen Kinder stehen sich erneut gegenüber. Branlys Bemühen gilt der Erhaltung der Adoleszenz als jenes Zwischenstadiums, das vorerst nicht durch die Ansprüche des Genitalprimats geprägt wird, sondern eine Oszillation und geschützte Regression ermöglicht. Wie bereits angesprochen, findet der erste Teil des Gesprächs in einer „Zwischenzeit“, einem dämmernden Novembernachmittag statt. Gleichzeitig idealisiert sich Branly zu einer versorgenden und beschützenden Vaterfigur.

Die Hinweise im Text, die mir diese Lesart erlauben, sind verstreut und schwer zu entziffern. „Wollen Sie sagen“, so die Suggestion des Erzählers, „dass der Victor Heredia aus Enghien-les-Bains nicht nur ein Namensvetter, sondern ein echter Doppelgänger des Jungen war?“ Branly verneint diese Vermutung entschieden:

No era esto lo que quería darme a entender, de ninguna manera; no; sino exactamente lo que dijo, velar a un espejo, sitiario, eso es, tenderle sitio largo y tenaz, hasta obligarle a rendir su imagen, no la duplicación de quien lo mira, ¿entendía?, no, sino eso, exactamente eso, su propia figura oculta, evasiva, diríase coqueta, disimulada. (41)

Der Blick in den Spiegel soll nicht nur das Spiegelbild zurückwerfen, sondern das Eigentliche, das Verborgene „entwerfen“. Literatur erscheint hier als „Entwurf“ des Unkenntlichen, des sich permanent Entziehenden und nur flüchtig, vorübergehend überhaupt Greifbaren. Vor dem

Hintergrund des von Winnicott beschriebenen „mirroring“ ist die Äußerung Branlys hochbrisant. Branly meint eine ausdauernde Belagerung des Spiegels, bis dieser gezwungen werde, „sein Bild herzugeben, nicht die Verdoppelung dessen, der hineinsieht, sondern die eigene verborgene Gestalt, die sich verweigernde, die sich zierende, unkenntliche Gestalt.“

Es ist dies bereits eine Anspielung auf die unkenntliche Frau am Fenster auf Clos des Renards und, hinsichtlich der teils aggressiven Wortwahl, auf die Mutter des französischen Heredia, die sich ebenfalls „zierte.“ Zunächst sträubt sich Branly, in dem französischen Heredia einen körperlichen Doppelgänger zu entdecken. Branly vermittelt dem Erzähler die Empfindung, einen Spiegel zu beobachten, in der Erwartung, er möge seine verborgene Gestalt zeigen: „-Ve usted: siempre creí que aun al encontrarlo, no dejaría de buscarlo, de esperar pacientemente a que me entregara su retrato escondido. Lo hice por el muchacho, se lo aseguro.“ (42)

Nur auf einer oberflächlichen Ebene scheint das Spiel der mexikanischen Heredias die gemeinsame Fahrt zu dem Anwesen des französischen Heredia zu motivieren. Die Figur des französischen Heredia gewinnt den Charakter eines Konglomerats verschiedener fiktiver Personen, die unabhängig von Zeit und Raum immer wieder auftauchen und die Erzählung akzentuieren. Sie aktualisiert fortwährend verdrängte Alter Ego des Protagonisten Branly. Die persönliche Auseinandersetzung mit diesem Protagonisten ist die stetige Konfrontation mit abgespaltenen Teilen des Selbst, die infolge projektiver Identifizierung verloren wurden.

Im Traumgeschehen, im Erzählprozess, werden diese Teile zurückgewonnen, was zu einer stärkeren Integration des Erzählenden, aber auch desjenigen führt, der diese Geschichte rezipiert und auf diesem Wege diese Geschichte um eigene Inhalte, also ebenfalls abgespaltene Objekte, ergänzen und bereichern kann. Dieser Prozess bleibt nicht auf die erzählende Figur begrenzt, sondern bezieht den Rezipienten des Textes in seine zirkuläre und fragmentierende Bewegung ein. Gerade der französische Heredia ist vor diesem Hintergrund ein „bizarres Objekt“ im Sinne Bions. Jedes erzählte Supplement weiterer Protagonisten, vor allem des Erzählers selbst, steuert zu diesem architektonischen Prozess der Reintegration zuvor verlorener Teile des Selbst bei. Die Integration ist ein von Branly unabschließbarer Kampf auf Leben und Tod, um Aufstieg und Niedergang, um Sprachgewinn und Sprachlosigkeit.

Die Adoleszenz des mexikanischen Begleiters ist entscheidend. Branly begleitet ein noch reines (mexikanisches) kindliches Ich, ein kindliches Ich begleitet Branly an einen repräsentativen Ort der alten Welt. Allein diese formale Gestaltung bestätigt die Annahme, dass der Gang nach Clos des Renards in einer spezifischen Beziehung zu Branlys eigener Kindheit und Adoleszenz steht. Auf Clos des Renards erinnert sich Branly an seine eigene Kindheit und aktualisiert auf diesem Wege entscheidende Traumata. Der Aufenthalt dient der letzten Zusammenführung eines fragmentierten Selbst, aber auch der Fragmentierung selbst, die im Laufe des Aufenthaltes einsetzt und erfolgreich im Erzählprozess korrigiert und bewältigt wird.⁸¹

⁸¹ Dass Branly die Wiederbelebung seines eigenen kindlichen Selbst erlebt, wird durch die Tatsache gestützt, dass Branly den jüngeren Doppelgänger zeitweise aus den Augen verliert, er aber letztlich, nach einem Kampf auf Leben und Tod, die unversehrte Heimkehr von Víctor nach Mexiko ermöglicht. Die Hypothese wird auch durch den Umstand gesichert, dass der Branly begleitende mexikanische Víctor auf dem Anwesen die Zusammenkunft mit dem gleichaltrigen Sohn des kindlichen Spielgefährten Branlys, des französischen Heredia, erfährt. Es handelt sich hierbei um eine Zusammenführung zweier kindlicher Selbstobjekte, die sich gegenseitig ergänzen und integrativ bereichern. Allein diese Zusammenkunft spiegelt das Motiv des zerbrochenen vollendeten Gegenstandes.

Bereits früh im Text kündigt sich die katalysierende Funktion der Figur Victor an. Als Branly den Jungen anschaut, erinnert er sich, wie er vor wenigen Monaten im Parc Monceau saß und den spielenden Kindern zusah. Er wusste damals nicht mehr, ob er sich an jene Kinder erinnerte, die, als er selbst Kind war, hier mit ihm gespielt hatten, oder ob er nur wiederum die Kinder von damals sah, die nun ohne ihn spielten (20).

Das Anwesen von Clos des Renards nahe Paris ist ein geschützter psychischer Raum, in dem Branly mit verdrängten Inhalten seiner eigenen Entwicklung und abgespaltenen Objekten konfrontiert wird. Der französische Heredia fungiert wesentlich als Spiegel Branlys, der diesen mit zentralen Konflikten konfrontiert und Branly selbst in einen fragilen Zustand psychischer Instabilität versetzt, der den Zugang zu traumatischen Erfahrungen erst ermöglicht und die von Heredia erzählten Traumata als die Branlys erkennbar werden lassen.

Das Ergebnis dieses Prozesses ist nicht nur die Erzählung Branlys gegenüber dem Erzähler des Romans, der Figur „Carlos Fuentes“, sondern auch die mögliche Rezeption durch einen möglichen Leser. Dadurch, dass die Erzählung fortwährend weitererzählt und supplementiert wird, bindet jeder, der erzählt, seine eigenen verdrängten Inhalte an die Erzählung an. Auch auf einer formalen Ebene zeigt sich eine Integration der Teile des Selbst, wodurch nicht nur der Protagonist Branly, sondern auch der Erzähler selbst gesundet, seine Gesundheit aber sukzessiv gebrochen und aufgehoben wird. Der integrative Prozess ist letztlich nicht abschließbar.

Die emotionale Bewegtheit Branlys bei seiner Einfahrt in den Besitz ist nicht nur auf die über dem Torbogen eingemeißelte Jahreszahl „1870“ zurückzuführen. Gleichwohl es sich hier um das Geburtsjahr seines Vaters handelt, lässt die Gestaltung des Besitzes weitere Stationen vermuten, die, bereinigt um kontingente Begebenheiten, einen zentralen Konflikt um Vorherrschaft in der ödipalen Situation nahe legen. Der Erzähler „Carlos Fuentes“ gibt diese angesprochene Bewegtheit Branlys wieder:

[...] mi amigo tuvo la sensación de hundirse en un mundo de verdor submarino; la avenida, cuando el automóvil dejó atrás el arco de piedra y hierro anunciando el nombre de la propiedad, descendía repentina aunque suavemente, pero ello bastaba para aumentar la altura de los árboles, que era la del matrimonio de sus copas; la hiedra, en cambio, se acercaba levantando los dedos y cubría el fondo de ese océano vegetal; los cerezos eran la gracia ardiente concedida a esta profunda frescura sin aliento. Branly remarcó esa sensación de sofoco que le hacía concebir la entrada a la villa de Enghien como un descenso submarino: el mar, también, puede refrescar mientras ahoga. (35)

Branly selbst wünscht, den ihm düster und bedrückend erscheinenden Wald hinter sich lassen zu können und den von ihm erwarteten französischen, regelmäßig angeordneten Park zu erreichen (35). Branlys erster Eindruck des Anwesens erinnert nochmalig an die Beschreibung des Waldes:

Como una transfusión del universo silvestre, la villa semejava el rostro mismo de una fortificación sumergida, la barbacana inútil de una batalla olvidada en las honduras del mar. (35f.)

Während sich Victor seltsam verstört auf dem Anwesen bewegt, sieht Branly undeutlich eine am Fenster stehende weibliche Figur:

[...] vio asomada nerviosamente a la ventana una silueta cuyo velamen, como el de una goleta antigua, se confundía en los planos irresueltos de un peinado ondulante, unas cortinas agitadas, un hábito blanco fugazmente divisados e inseparables, sin embargo, en la impresión de antigüedad que de ellos recibió un hombre, mi viejo y querido amigo, llegado con su joven pupilo extranjero a lo que parecía ser el final de un juego y resultó ser, apenas, el inicio. (36)

Victor bleibt seltsam befremdet vor dem Haus stehen. Mit dem Rücken zur Fassade erblickt der Junge etwas, was Branly „mit ihm und erst durch ihn nach und nach erkannte“:

De espaldas a la casa, el muchacho miraba lo que mi amigo comenzó a distinguir con él y, ahora lo sabe y me lo dice, gracias a él. Más allá de los contrastes soberanos del bosque y el jardín, el espíritu del orden que parecía gobernar a éste salía al encuentro de la mitad que lo negaba en aquél; orden y desorden se reunían sin conflicto entre los rosales, las hayas y un sauce solitario, pero, sobre todo, en el bosque de abedules que cercaba uno de los extremos de la mansión. (38)

Bei Branlys zweitem Blick ist die Erscheinung verschwunden. „En el silencio repentino y acentuado del instante“ (38) pfeift Victor die bekannte Melodie, das Madrigal. Er verlässt den Kiesweg und bewegt sich auf die lange Baumallee zu. Obwohl erst September, ist die Kastanien- und Eichenallee ein „ununterbrochener, dichter Teppich aus trockenem Laub“ (38), auf dem nicht weiterzugehen Branly Victor bittet.

Bei der von Victor bemühten Melodie handelt sich um die Melodie einer in Branlys Haus befindlichen Spieluhr, auf der zu vollen Stunden die vergoldete Bronzefigur einer Frau im Empire-Kleid auf einem Piano spielt. Die Spieluhr ist eines jener Motive, die im Verlauf des Romans in signifikanter Weise gespiegelt werden und als Vehikel und Assoziationsmoment fungieren. Victor singt diese ihm offensichtlich bekannte Melodie, eine Melodie aus Branlys Kindheit, bereits an jenem Abend in Jeans Haus und erhält die Antwort einer anderen Stimme aus den „giftigen Tiefen der Schlucht von Cuernavaca“, „desde los fondos ponzoñosos de la barranca de Cuernavaca“ (39). Es ist jene Schlucht, in die zu fallen Branly Victor schützte und in die Victor jenen vollendeten Gegenstand verachtungsvoll hinabschleuderte. Auch die Mutter des französischen Heredia stürzte in Mexiko in eine vergleichbare Schlucht.

Die Melodie versetzt Branly in den Parc Monceau, wo sich Kinder um einen Teich versammelten und das Madrigal „à la claire fontaine“ sangen (40). Branly äußert umgehend den Wunsch, nach Enghien-les-Bains zurückzukehren. Victor katalysiert die Erinnerung Branlys. Auch liegt eine physische Nähe von Victor zu Branlys Vater vor – Branlys Zuneigung gegenüber seinem Vater ist teilweise auf Victor verschoben, der diesem auffällig ähnelt. „La búsqueda de Víctor Heredia“, so der Text, „fue similar [...] al fatigado velar de un espejo“ (41). Branly fordert den Erzähler auf, sich ein solches Beobachten vorzustellen und sein eigenes Spiegelbild in einem ihm gegenüberliegenden Fenster zu suchen, „una permanencia paciente junto a un espejo vacío, hasta encarnarlo, dotarlo de la imagen perdida“, „ein geduldiges Warten vor einem leeren Spiegel, bis er lebendig wird“ und das „verlorene Bild“ entlässt.

Der Fahrer Etienne möchte Branly angesichts der fortgeschrittenen Zeit und des kühlen Wetters zurück nach Paris fahren und hält beflissen die Wagentüren offen. Branly beobachtet, freilich ohne es deuten zu können, „el movimiento veloz y nervioso de Víctor, su duda apenas perceptible pero cierta como la luz de un relámpago, entre correr hacia la avenida de hojas muertas, entrar al coche o hacer lo que hizo, cerrar con una violencia atroz, que resumía sus opciones en una especie de desesperación horrenda, la puerta del Citroën, prensando los dedos del chofer que la mantenía abierta [...]“ (44). Victor läuft auf die Allee zu und vereitelt auf bezeichnende Weise Etiennes Versuch, Branly von Clos des Renards fortzuleiten.

Unvermittelt tritt der französische Heredia auf den Plan und bietet Branly an, Etienne zu verbinden. Während der kurzen Fahrt, beide Victor sitzen im Fond, macht Branly eine interessante Beobachtung. Heredias Alter ist äußerst schwer zu schätzen, es ist ein älterer Mann,

„wenn auch mit jungem Gesicht“ (45). In der Villa angekommen, geht eine seltsame Veränderung in dem mexikanischen Victor vor sich, das unbewusste Erleben Branlys ist auf Victor verschoben:

[...] y al mirar a través del cristal de las puertas lo vio en la terraza, de pie, con las piernas separadas, una mano detenida en la cintura y otra en el lomo de piedra del león agazapado, inmóvil como otra estatua y con la mirada lejana, también, como la de una estatua. (45f.)

Branly tritt an das Fenster, um den Jungen zu beobachten, der regungslos das Birkenwäldchen beobachtet:

[...] Branly se acercaba a la ventana para observar al muchacho inmóvil que observaba el bosque de abedules suspendidos entre la bruma aplacada del sueño y la luz fugitiva del atardecer que recortaba su esbelta blancura nacida, en apariencia, de la neblina germinal; los tallos albos y delgados eran el resumen perfecto de la niebla y la luz del sol al retirarse, satisfecha ésta, indecisa aquélla. El bosque aparecía a esta hora como un telón de bruma y luz, delgado como los troncos, blanco como una gasa, en el cual era difícil distinguir, rompiendo la simetría vertical de los tallos, un poco parecida a la bruma horizontal que la escondía y otro poco a la luz oblicua que la revelaba, la silueta de un ser humano inmóvil visto por el muchacho inmóvil visto por mi amigo inmóvil desde la puerta de cristal entreabierta. (46)

Branly erkennt die regungslose Silhouette eines menschlichen Wesens, die von einem ebenfalls regungslosen Víctor angesehen wird, eine der Situation zwischen Branly und Heredia im Parc Monceau analoge Konstellation. „El encanto se rompió“ (46) heißt es plötzlich. Das Wesen aus dem Wald kommt pfeifend auf das Haus zu:

El muchacho mexicano dejó caer el brazo y luego juntó las manos sobre la cara, como si la quisiese ocultar. Daba la espalda a Branly, pero mi amigo pudo deducir sin dificultad ese gesto mientras escuchaba, entre los labios de la figura del bosque que avanzaba hacia ellos, la tonadilla del madrigal antiguo sobre la clara fuente y sus aguas tan bellas. (46)

Branly sieht sich außerstande, das Geschehen in deutlicher Weise zu missbilligen. Nach Überschreiten der Schwelle bleibt der junge Heredia stehen:

Otra realidad se imponía con gravedad muchísimo mayor a su conciencia. El joven Heredia, como una figura del cine mudo, se detuvo apenas traspasado el umbral, rodeado de su propio silencio, enmarcado por una luz oscilante que le convertía en una llama trémula. Si no cerró los ojos, estuvo a punto de hacerlo; lo cierto es que respiró hondo y parecía nervioso aunque satisfecho; esto era lo que más llamó la atención de Branly. (48)

Der beschleunigte Atem des Jungen ist auf das bestimmende Lederaroma zurückzuführen. Branly versteht diese befremdende Erregung als eine noch ausstehende Reaktion auf Victors Tat. Dies wirklich zu glauben hält ihn jedoch etwas ab: „pero algo le detuvo, algo íntimamente ligado con la percepción que comenzaba a tener del homónimo de Víctor“ (48). Als der von Heredia angeforderte Krankenwagen hält, um Etienne zu einem nahe gelegenen Krankenhaus zu fahren, kann sich Branly des Eindrucks nicht erwehren, dass alles von vornherein bestimmt zu sein schien, „como la coreografía de un ballet“ (49).

Das Ressentiment erscheint in der Figur des französischen Heredia. Eine „certeza anímica“ (52) sagt Branly, dass sich der französische Victor Heredia für seinen jungen Namensvetter interessiert. Wichtig ist aber die Beschreibung dieser Figur, die durch Branly erfolgt:

[...] su atención con Etienne no nacía ni de la compasión hacia el sirviente ni de la adulación para con el amo, sino de otro motivo que Heredia, tramposamente, quiso oscurecer haciendo gala de la actitud más repulsiva que mi amigo y yo conocemos: el resentimiento. (52)

Kaum, dass Heredia aus dem Citroën gestiegen ist, fährt Branly zurück nach Clos des Renards. Branly vermutet, dass Heredia ihn vom Anwesen fernhalten wolle:

Dice que sintió una sombra descender a su garganta y posesionarse de ella; las indicaciones lo alejaron del centro de Enghien, hacia las carreteras que tenía recorrer de noche y en la cárcel de vidrios y luces que le rodeaba la visión de un accidente en el cual él perecía y la de un parque de niños que ya no le reconocían se confundieron como dos ríos de cristal que fluyeron mucho tiempo, paralelos, y al cabo se reunieron, esta noche, chocando sin ruido. El joven Víctor lo necesitaba, estaba en peligro, por eso le había alejado Heredia del Clos des Renards, esto me dice ahora Branly y añade que es cuanto él sabía o, más bien, quería saber en esa hora indecible de su vida. (52)

Branly empfindet sich als ein „objeto de una hostilidad implacable“, als Objekt eines „unversöhnlichen Hasses“ (53), wobei Branly diesen einem „anderen Raum, einer anderen Zeit“ entspringenden Hass nicht festmachen kann:

[...] la ráfaga de la inquina contra Branly, le dijeron en ese instante a Branly sus jugos vitales, sus tripas, el sabor de sombra en su boca, venía de otra parte y de otro tiempo, lejanísimos ambos, tan lejanos como la tromba de hojas muertas que se levantaron al paso veloz del automóvil por la avenida del Clos des Renards y que mi amigo aceptó, febrilmente, como cosas muy apartadas del lugar donde las veía, porque no habían caído de ningún árbol de esa alameda y nadie podía saber quién o qué las llevó hasta allí y cuándo o dónde cayeron en verdad, y de cuáles arboledas. (53)

Auch der Unfall, so Branly „forma parte inseparable del relato“ (55). Nach dem Unfall in seinen Wagen eingeschlossen, wird Branly von der Melodie des Madrigals geweckt. Branly fühlt sich in einem „gläsernen Spinnennetz gefangen“, ehe er sich des Schmerzes in Bein und Kopf bewusst wird, sich an den Schädel fasst und spürt, dass seine Finger, wie die Etiennes, blutüberströmt sind.

Branly erwacht aus seiner Ohnmacht – hilflos und an sein Bett gefesselt. Neben ihm steht der französische Heredia, auf dessen Hilfe Branly nun angewiesen ist. Branly ist in einen Zustand kindlicher Hilflosigkeit zurückversetzt. Das abgespaltene Teilselbst ist wie in den von Steiner beschriebenen pathologischen Persönlichkeitsorganisationen der schlechte Versorger (nutriell) und – ironisch gebrochen - die einzige Verbindung zur Außenwelt.

Das Krankenzimmer ist vollständig mit Leder ausgekleidet. Nicht nur riecht die Vorhalle nach Leder, wie Branly anfangs glaubte, sondern auch der Baldachin des Bettes und die Sessel, deren Baldachine es unmöglich machen, die Tageszeit zu bestimmen (vgl. S.56).

Unzweifelhaft bildet die gesamte Episode eine Kastrationsphantasie ab. Konsequenterweise bleibt Branly an das Anwesen gebunden, seine Handlungsfähigkeit ist aufgrund des Unfalls wesentlich eingeschränkt. Die Handverletzung des Chauffeurs deckt sich mit Branlys Verletzung und führt zu einem psychischen Rückzug. Branly ist allein in einem unheimlichen Haus.

4.3.2 Die Rückkehr in den Parc Monceau

Von Heredia allein gelassen, beginnt für Branly eine nicht aufhörende Sequenz unbestimmbarer Träume und Phantasien. Vergleichbar den Fieberträumen des Protagonisten in *La muerte de Artemio Cruz* verzeichnen sich in Branlys Erzählung Realität und Traum. Drei Träume prägen

den dreitägigen Aufenthalt in Clos des Renards. Branlys zögerliche Erkundigungen des Zimmers, in dem er sich unvermittelt befindet, werden erschwert durch die erlittene körperliche Versehrtheit. Einzige Fixpunkte sind die im Birkenwald spielenden Kinder, ihr Gesang und der französische Garten.

Aus seinem Fenster sieht Branly in den Schatten der Birken „zwei sich an den Händen haltende Umrisse“: „Le costó distinguirlos, porque no se movían y todo lo que no se mueve en medio de la naturaleza sucumbe a la ley universal de la mimesis.“ (58) Aus einem wiederholten Schlaf aufgewacht, erscheint ihm der Wald in der Dämmerung als undifferenzierbares Meer. Branly empfindet die Stickigkeit der Kammer und den immer stärker werdenden Geruch nach gegerbter Haut. Mit einer Bewegung, an die er sich in der Gegenwart des Erzählers als „gesto violento, casi desesperado“, als eine „gewaltsame, fast verzweifelte Geste“ (58) erinnert, stößt er mit der Spitze seines Stockes die Fensterflügel auf. Als diese sich öffnen, tönen die fröhlichen Stimmen der beiden Jungen zu ihm herauf, die unter dem Fenster des Kranken herumalbern.

Das Geräusch, so Branly, reichte aus, um den erstickenden Geruch nach Bälgen zu zerstreuen und die Kammer mit den Geräuschen der Kinder auszufüllen (59). Von deren Spiel besänftigt, sucht Branly erneut den Schlaf. Wichtig ist die auffällige Charakterisierung der Stimme von André, dem Namen nach ein Anklang an den verstorbenen Bruder Victors:

La voz de André era de una dulzura incomparable, detenida a medio camino entre la niñez y la pubertad pero sin las resquebrajaduras que tanto afean, de costumbre, este tránsito; esa voz había retenido la pureza de la niñez en la adolescencia, y anunciaba una hermosura viril, sin las vergüenzas, faltas de compasión y solitudes de simpatía de la voz perdida de la infancia. (59)

Das Spiel der Kinder führt Branly zurück in den Parc Monceau. An dieser Stelle findet sich ein entscheidender Satz:

Los dos rieron muy alto y Branly volvió a adormecerse gracias a ese juego que era como contar ovejas y recordando, claro está, su propia infancia, los juegos entre los pedestales y falsos triunfos del Parc Monceau cuando los niños aún lo reconocían y su pasado no requería, como ahora, compensación alguna porque era el puro estar de la niñez, sin una torre de fichas apostando al ser que se contentaba con estar sin una conciencia propia y, además, enemiga. (59f.)

Branly glaubt, den wahren Grund seiner Anwesenheit auf Clos des Renards gefunden zu haben. Der Ledergeruch wird von Branly in seiner „verzauberten Benommenheit“, seinem „estupor fascinado“, wie ein „Gewebe“, ein „Geruch zwischen Holz und Leder“ empfunden: „como una textura, un olor, intermedio entre la madera y el cuero, una madera dúctil y quebradiza, parecida, si no a la piel, por lo menos a un guante; el sándalo, cuero curtido, madera perfumada.“ (60)

Branly sinkt erneut in Schlaf und träumt einen bizarren Traum. Dieser Traum spielt in einer „leeren Natur“, die sich durch die völlige Abwesenheit von Formen, Farben, Klima oder Ausdehnung und durch ein reines „Weiß eines selbstgenügsamen Kosmos“ auszeichnet. Dieser Kosmos ist bereinigt um alle Objektivierung. Inmitten seiner bewegt sich ein seltsames Gefolge von Sänften und Trompeten, Pagen und Trägern, scheuen Pferden und heruntergekommenen Bettlern, „gefangen in einer sinnlosen, ermüdenden Fortbewegung“.

Unter den Bettlern erkennt Branly an seinen Kleidern und Insignien einen König. Doch wird dieser König „übersehen von allen um ihn herum.“ In der von den Trägern geschulterten „Königssänfte“, liegt der „junge Bettler, blond und schwarzäugig, ein Kind noch, in Lumpen,

ohne andere Krone als seinen Lockenkopf“, dem Aussehen nach identisch mit dem jungen Branly. Der König, dem keine Aufmerksamkeit geschenkt wird, sagt, dass er den Jungen „in einem verlassenen Haus“ gefunden habe: „niemand war darinnen“. Diesen Jungen nun „zu lieben und zu hüten, hieße, einen kleinen Bettler zu lieben und zu hüten“ (63).

Und sofort ist von einem Hunger die Rede. Nach einem kurzen Aufwachen schläft Branly erneut ein, „cansado parejamente por el hambre y el combate contra el principio de berrinche“, „ermattet vom Hunger wie vom Widerstand gegen einen kindischen Ärger“ (67). Im erneuten Traum erscheinen Branly die beiden laufenden Jungen, die mit dem Birkenwäldchen verschmelzen. Deren undifferenzierte Erscheinung ermöglicht es Branly, sich in seiner Vorstellung zu ihnen zu gesellen und sich daran zu erinnern, was sie wohl erleben („confundidos con el bosque cuando permanecían inmóviles, distinguibles desde la ventana entreabierto de la alcoba del huésped sólo al moverse“, S.68). Branly erlangt Zugang zu einem kindlichen verdrängten Selbst, der ihm zuvor verwehrt war. Die Birken sind Branly ein Sinnbild des Winters.

Branly erwacht am nächsten Morgen. Er ruft nach Heredia, sieht zum Birkenwäldchen jenseits des abgezirkelten französischen Gartens, dorthin, wo die beiden Freunde herumtollten, streckt wiederholt seine Hand durch die Vorhänge des offenen Fensters und ruft den Namen. Branlys persönlicher Eindruck dieses Szenarios, er sieht sich selbst am Fenster stehen, aus wehenden Vorhängen herausgreifend, einen Namen rufend, jemanden rufend, der nicht antwortet, vergleicht ihn indirekt mit jener Gestalt, die vor zwei Tagen am Fenster stand. Branly sieht sich selbst als „una silueta asomada nerviosamente a la ventana, confundida con unas cortinas agitadas, un hábito blanco fugazmente dividido e inseparable de la impresión de vejez.“ (69)

Der Ruf bleibt ungehört, er selbst aus der intimen Gemeinschaft der zwischen den Birken spielenden Kinder ausgeschlossen. „En cambio“, so der Text, „algo incomprensible trataba de hacerse sentir por él, de acercarse a él. Cayó de espaldas sobre el lecho, fatigado, vencido por ese sentimiento oscuro y diáfano a la vez.“ (69) Etwas „Unbegreifliches“ nähert sich und überwältigt Branly. Augenscheinlich setzt sich jemand mit ihm in Verbindung:

al mismo tiempo, alguien quería comunicarse con él y él no lo escuchaba porque sentía en esa convocatoria algo maldito. Algo maldito le llamaba y trataba de acercarse a él. ¿Sentían lo mismo los niños cuando él los convocaba? (69)

Branly wird erneut von der Mittagshitze und den Stimmen der Jungen geweckt. „Como una inversión del sueño“, „wie eine Umkehrung des Traums“ so der Text, „las voces devolvieron a la virtualidad de las formas todo lo que se había disuelto progresivamente en el reposo de la conciencia“, „brachten die Stimmen alles, was sich nach und nach beim Ruhen des Bewusstseins aufgelöst hatte, in seine feste Form zurück“ (70). „La señora madre“, „die Frau Mutter“, hört Branly aus dem Gespräch zwischen den Kindern heraus, wohne auf der gleichen Etage wie er. Es sei dies eine Frau, die „zum ihm passen würde“, denn sie sei auch schon „alt“. In einem erneuten Traum hört Branly zum wiederholten Male das Madrigal „A la claire fontaine“: „fui a pasear a la clara fuente y sus aguas eran tan bellas que en ellas me bañé“, „zur klaren Quelle ging ich, und ihr Wasser war so schön, dass ich in ihr badete“.

Branly träumt daraufhin von einer Frau, „die er in der Vergangenheit geliebt hatte“. Er erinnert sich nicht mehr, „wie alt sie beide waren“, wohl aber an die damalige Empfindung zu einer Zeit,

da es ihm genügte, „hoffnungslos aber glücklich verliebt zu sein.“ Branly spricht gegenüber dem Erzähler von einer Epoche, in der „alles gleichzeitig zu geschehen schien“. Seine Geburt, so Branly, fand statt am „Vorabend eines neuen Jahrhunderts“ (70). Sein Tod „apenas ahora lo supo“, „jetzt erst wusste er es“ – erfolgte mit seiner Geburt. Seine Qual, so Branly, war „nur der Zwang, zwischen beiden Augenblicken unterscheiden und der Welt und sich selbst kundtun zu müssen, dass die Geburt stattgefunden hatte, der Tod aber nicht“.

Dann plötzlich heißt es: „escuchó risas al pie de la ventana, en la terraza, desmintiéndole con la burla, diciéndole con incredulidad sarcástica que el nacimiento y la muerte habían ocurrido juntos cuando cualquiera de estos actos había ocurrido“ (70f.). Er hört das Kinderlachen unter seinem Fenster, das ihn verspottet und Lügen straft. Dieses Lachen bedeutet Branly mit sarkastischer Ungläubigkeit, dass „Geburt und Tod zusammen stattgefunden hatten, als jedes einzelne dieser Ereignisse stattfand“.

Diese rätselhaften Sätze referieren auf das von Branly nun angesprochene „zeitliche Nebeneinander“, das untrennbar sei von einer sich endlos wandelnden Landschaft, einer „Zwiegeburt des Raumes“ (71). In dieser „mellizo en el espacio“, erkennt Branly „jene Frau“ der, als sie beide „wie Statuen in dem sich bewegenden Park Monceau stillstehen“, erklären will

que no se preocupara; lo que veían no lo veían ellos, sino alguien que poseía el donde verlo todo con una velocidad que no era, gracias a Dios, la de los hombres, porque de otra manera se separarían apenas se reuniesen; si el nacimiento y la muerte eran simultáneos. (71)

Die schwer verständliche Formulierung gewinnt an Schärfe durch die Beschreibung des Blicks. Die Augen dieser Frau, so Branly, „miraron tan lejos como los ojos de una estatua pero los ojos de la mujer eran como dos ventanas que se abrían hacia adentro, mirando el interior del cuerpo y de la casa; [...]“ (71).

Befand man sich jedoch erst im Innern, so Branly, so konnte man durch diese Fenster hindurch nicht nach außen blicken. „Ese“, so Branly, „parecía ser el precio de este don.“ (71) Daher also die auffällige Beschreibung der Fenster auf Clos des Renards und ihre eigentümliche Hereinnahme in die Traumtextur. An dieser Stelle schließt sich der Kreis zwischen den von Artemio angerufenen Fenstern und dem Bestreben Felipes, keine Fenster in seiner Nekropolis zu dulden. Fenster stehen in den hier verhandelten Texten immer in einem Zusammenhang mit dem Verlust des Selbstobjekts und einer einschneidenden Trennung.

Die Differenz zwischen Traum und Realität wird aufgehoben. Die Frau, von der Branly träumt, kommt auf ihn zu, in der Haltung einer Versorgerin mit einem Tablett in den Händen. Branly hat keine Zeit, ihr ins Gesicht zu sehen, denn er verspürt Hunger und hat nur Augen für das, was auf dem Tablett steht.

Branly no tuvo tiempo de mirarle el rostro porque sentía hambre y sólo tuvo ojos para lo que había sobre la bandeja y cuando vio lo que era quiso consolarse con el encuentro de la mirada de una mujer pero para entonces ella había dejado el almuerzo sobre las rodillas del hombre y éste no pudo adivinar el rostro detrás de las manos que lo ocultaban como un velo de largos dedos, uñas doradas y anillos suntuosos; los humores de cuero y sándalo le ahogaban; extendió sus propias manos en solicitud de auxilio a la mujer que se retiraba dándole la espalda, mostrando los jirones de satén blanco de su traje de baile de altea almilla, las tiras rasgadas del echarpe amarrado debajo de los pechos escotados y los omóplatos salientes, el peinado construido como una torre a punto de derrumbarse en ruinas de polvorones y vieja azúcar aldonada; las zapatillas de raso agujereadas corrieron con un rumor de ratoncillos blancos y mi amigo se quedó mirando el plato sobrero lleno de hojas secas, mojadas por un líquido maloliente, que era todo su almuerzo. (71)

Das Gesicht der Frau in einem Empire-Kleid ist nicht zu erkennen, die Augen verbergen sich hinter den Händen, die Spiegelung in ihren Augen bleibt Branly verwehrt. Das Mahl, das die ungenügende Versorgerin Branly gebracht hat, besteht aus welkem Laub. Es ist jenes Laub, das auch die Einfahrt zu Enghien auskleidet. Branly bleibt allein mit einer Mahlzeit, die eine Ernährung verwehrt und entschieden an Tod und Vergänglichkeit erinnert, sowie Niedergang, Versagung und malignes Containment repräsentiert.

Unzweifelhaft eine Reminiszenz vergleichbar den früheren Texten des Autors, aber erst hier gelingt die Überwindung der Spaltung in einer einzigen Figur, die letztlich die depressive Position erreichen wird. Meiner Ansicht nach werden die Spaltungen der früheren Texte in *Una familia lejana* letztlich in der auch ausdrücklich angesprochenen „liebvollen Sammlung“ (141) zurückgenommen.

Die in Branlys Report erkennbare Traumstruktur verzeichnet die Übergänge zwischen den von dem Protagonisten erlebten Zeiträumen. Eine stilistisch eindrucksvolle und regressiv erzählte Kombination verschiedener Lebensereignisse informiert über verschiedene wichtige Stationen und traumatische Erfahrungen. Bereits während seines letzten Aufenthaltes bei seinen Großeltern, bezeichnenderweise das Todesjahr seines Vaters, begegnet Branly eine Frau, die auffällig verwandelt in seinem späteren Traum wiederkehrt.⁸² Es stellt sich die Frage, um wen es sich bei dieser Frau handelt. Und warum spricht Branly von einem „Jahr, das alle anderen auflöste, als er (Branly) sich wiederum in einem Haus [das großväterliche Anwesen] fand, das nicht sehr verschieden war von Clos des Renards und auf ein Birkenwäldchen und eine Allee mit kahlen Bäumen blickte, deren Herbstlaub beim Auftreten den Pfad der Frau bezeichnete, die auf ihn zuschritt“? Branly wird später im Garten von Clos des Renards auf diesem mütterlichen Pfad, den er halluzinatorisch als Narbe empfindet, gehen lernen. Er wird nicht auf die Mutter zuschreiten, sondern in „liebvoller Sammlung“ auf ihren Ersatz.

Auch diese Frau trägt ein Ballkleid im Empire-Stil. Branly sei zum Zeitpunkt der Begegnung „jung“ gewesen. Aber die „Kausallogik, die im Traum das Phantastische für den Traum ist“:

le decía que sólo nonato pudo conocer a la mujer que se acercaba a lo largo de la alameda con un traje de la época napoleónica. Alargó la mano para tocarla y decirle que ya veía, no debió preocuparse, aquel tiempo veloz en el que el nacimiento y la muerte ocurrían simultáneamente no era el de ellos, el tiempo dulce y lento de los hombres y las mujeres que se aman sobre la tierra y que no requiere fatalmente que, apenas se conozcan, los amantes se separen. (74)

Die „Frau aus dem ersten Kaiserreich“ sah ihn fragend an, ohne ihn zu verstehen oder ihm zuzuhören. Auf einer ihrer Schultern ruht ein weißer Sonnenschirm, den die Frau unablässig in ihren weißen, mit schweren Ringen geschmückten Fingern dreht und deren Nägel goldlackiert sind. Es ist dies ein deutlicher Hinweis auf die ebenfalls goldlackierte Figur der Spieluhr, aber auch auf die Frau des ersten Traums. Unvermittelt hält die Frau an, ihr Gesichtsausdruck verändert sich. Die „neue Fröhlichkeit ihres Gesichts“ entstammt Branly zufolge einer

⁸² “[...] el año de la visita final al abuelo en el castillo [fue succionado] por el año en que leyó *La máscara de fierro* en el jardín de claros surtidores de su madre agonizante por el año de la muerte de su padre y el de la inauguración del puente Alejandro III y el año de su propio nacimiento y al fin el año que disolvía todos los demás y él estaba otra vez en una casa no muy distinta de ésta, mirando hacia un bosque de abedules y una avenida de árboles desnudos cuyas hojas otoñales, al ser pisadas, marcaban el sendero de la mujer hacia él; [...]“ (73)

vernichtenden Überzeugung: sie erinnert sich nicht an diesen Mann, sie schulde ihm nichts, das Treffen sei zufällig und sein Benehmen, „impertinent“ (74).

Branly erwacht aus diesem neuen Traum mit einem Schrei der Verzweiflung, mit dem er der „entschwundenen Frau“ zu sagen versucht, sie solle ihn „schnell erkennen“, ehe, dass auch er sie in der Zeit vergäße, „in der Tod und Geburt gleichzeitig geschehen“ (74). Branlys Traum wird durch das Tropfen eines Wasserhahns gestört, ein Verweis auf das den Text prägende Madrigal.

4.3.3 Das Portrait einer Frau

Mit dem Unfall setzt ein Prozess ein, der Branly, unterstützt durch die zahllosen Gespräche mit dem französischen Heredia, psychisch gesehen fragmentiert. Der Aufenthalt, der durch eine physische Gesundung auf eine mögliche psychische referiert, wird von verschiedenen (Tag-)Träumen akzentuiert, die Branly mit Traumata konfrontieren. Im Traumgeschehen erscheinen sukzessiv Konstellationen, die einen Kampf um Vorherrschaft in der ödipalen Situation markieren. Nicht zufällig ist in den Torbogen am Eingang zu Clos des Renards das Geburtsdatum seines Vaters eingemeißelt.

Der Besitzer von Clos des Renards, der französische Heredia, ist der ödipale Gegner, der ein väterlich konnotiertes Anwesen bewacht und der in einem Kampf auf Leben und Tod besiegt werden muss, damit letztlich geschehen kann, was durch die unversehrte Rückkehr von Victor erkennbar wird: der Protagonist hat wie Wilhelm Meister die Position des reifen, sorgenden Vaters eingenommen, ihm ist nach dem Vatemord der Aufbruch und die authentische Identifizierung mit den väterlichen Attributen gelungen. Branly wird selbst zum beschützenden und rettenden Vater, der für Victor, für sein eigenes kindliches Selbst, zu sorgen imstande ist.

Der französische Heredia, und dies ist die entscheidende Pointe, ist auch als abgespaltenes Teilselbst zu werten (homosexuelle Identifizierung mit dem ödipalen Gegner). Die Gespräche mit Branly kreisen um die Momente Groll, Ressentiment und Rache. Heredia wird letztlich als ein ressentimentgeladenes Subjekt erkennbar, das diesen Groll aufgrund spezifischer Gegebenheiten hegt. Die verstreuten Erzählungen dieser Figur können aber stets als verdrängte Autokommunikation des Protagonisten wahrgenommen werden. Oft bleibt unklar, ob die vermeintliche Erzählung des französischen Heredia nicht vielmehr um unfreiwillige Ergänzungen Branlys supplementiert wird. Die Erregung Branlys, die in solchen Situationen dazu führt, dass er von seinem strengen französischen Stil abweicht, legt die Vermutung nahe, dass die Erzählungen des französischen Heredia verdrängte Inhalte und unbewusste Phantasien aktualisieren und die Integrität des Protagonisten während des Gesprächs mit „Fuentes“ bedrohen.

Branly durchstöbert während seines erzwungenen Aufenthaltes das Anwesen vergleichbar einem neugierigen Kind. Er entdeckt auf dem Dachboden des Hauses ein Gemälde, auf dem seinem Eindruck nach jene Frau abgebildet ist, die er zuvor von unten, vor dem Haus stehend, bei seinem ersten Aufenthalt zu sehen glaubte, das bereits angesprochene „Abbild der Bewegtheit ohne Unordnung.“ Die entscheidende Positionierung, Branly erblickt von unten ein für ihn oben stehendes und dadurch unerreichbares Bild, ist die eines Kindes, das zu seiner Mutter aufschaut. Das Gemälde, ein Palimpsest verschiedener Arbeiten von Ingres und Delacroix, zeigt eine in ein Empire-Ballkleid gekleidete Frau. Branly sieht eine neoklassische Gestalt „a punto de verse racional pero al borde de la locura, vigilante pero en la esquina del olvido.“ (102)

Auch die hier portraitierte Figur bedeckt ihr Gesicht mit den Händen. Branlys Blick bleibt ungespiegelt, die Frau ist in einer unerreichbaren Haltung verborgen. Ihre Ringe sind wie ihre Fingernägel vergoldet. Branly ist von diesem Anblick tief berührt, er muss sich aufstützen und an einen Pfeiler anlehnen. Die weißen Musselinvorhänge des Fensters unmittelbar neben der Frauengestalt umwallen die Figur und versuchen Branlys Eindruck nach vergeblich, das tote Abbild zu beleben:

Se tapaba el rostro con las manos y sus anillos estaban dorados de mercurio, igual que sus uñas venenosas. Ingres era Moreau y Branly titubeó ante la imagen, se apoyó en el bastón y en la pilastra con la que culminaba y en la que se apoyaba la estrecha escalera de ascenso a la mansarda. Las cortinas de la ventana junto a la figura de la mujer eran de muselina blanca; se agitaron y la cubrieron, animándola inútilmente. (102)

Portraitiert ist die Mutter des französischen Heredia. Von entscheidender Bedeutung sind hier die „giftigen Nägel“ – eine Reminiszenz an jene Szene in *Terra Nostra*, in der der Jüngling in der Sänfte die Hände von La Señora als so lebensbedrohlich empfinden muss. erinnert sei auch an die Szene, in der Felipe ähnlich wie Branly hier vor den Verwüstungen seiner Soldaten in der Kirche nach der Eroberung steht. Auch Felipe muss sich stützen, der Anblick selbst übt aber eine eigenartige Faszination aus. Es ist eine ambivalente Mutterfigur, die sich dem Betrachter hier zeigt, Faszination und Schrecken sind repräsentiert in einer Figur.

Auf die Frage Branlys, warum Heredia das Bild seiner Mutter aufbewahre, antwortet dieser:

– A los seres por nacer los une una pareja, señor conde, esto no lo negará usted, ¿no es cierto?, hasta de los perros esto es cierto. ¿Puede usted imaginar entonces que lo contrario no sea cierto, que a los jóvenes amantes no los una el nonato que, él sí, exige su propia creación a través del alma de los jóvenes padres? (104)

Heredia schaut auf das Bild und meint, „sie hätte sich bitten lassen, sich interessant gegeben, die Uninteressierte, Kalte, Verachtungsvolle“. Wir erfahren, dass diese Frau „alles an sich gerafft habe.“ Es sei ihre eigene Weise der Intrige gewesen, um ihren Mann „zu erobern und sein Vermögen an sich zu bringen, indem sie ihn glauben ließ, sie brauche es nicht.“ Das Bild repräsentiert eine späte, an Zynismus nicht zu überbietende Rache. Heredias Vater ließ seine Frau „beschämt malen.“ (104)

Der französische Heredia charakterisiert seine Mutter in abwertender und verräterischer Weise:

[...] su madre era capaz de organizar un fandango en los sótanos de la muerte, un baile de esqueletos con largos cirios y altos candelabros, a fin de seguirse burlando de ellos, los indianos engañados otra vez, explotados y burlados por la zorra europea aparecida en La Guaira en las vísperas mismas de la independencia para trastornar a los jóvenes con sus maneras brillantemente adaptadas a las necesidades de la colonias que en el arribismo bonapartista podían ver el espejo de su propio dilema. (104)

Seine Mutter wäre imstande gewesen, so Heredia, „einen Fandango in den Kellern des Todes aufzuführen“, nur, „um sich weiter über sie lustig zu machen, über die wiederum betrogenen Westindier [also über ihn selbst], die von der europäischen Füchsin ausgebeuteten.“ Erneut hindert eine „Schläfrigkeit“ (105), fast eine Amnesie Branly daran, „die verstreuten Bilder um Heredia zu verbinden.“ Der Rückzug angesichts der Aktualisierung des Traumas ist aus der Analyse bekannt.

Die rätselhafte Imago dieser portraitierten Frau gewinnt aus den im Text verstreuten Hinweisen eine deutlichere und schärfere Kontur. Gerade Blanchots, in der Analyse von *Terra Nostra* angesprochene wichtige Differenzierung einer „Erzählstimme“, gewinnt entscheidende Relevanz in der Episode um Clemencita. Es ist nicht genau abschätzbar, wer erzählt, dass sich der französische Heredia „mit Sehnsucht“ (108) an den winterlichen Hafen von La Habana als dem Ankunftsort von Mademoiselle Lange, Heredias Mutter, erinnert. Während der Erzählung „Fuentes“ gegenüber ist es plötzlich nicht mehr der französische Heredia, der erzählt, sondern die Perspektive verschiebt sich dahingehend, dass Branly sich selbst im Traum auf jenem Kutter stehend sieht, auf dem sich Heredias Mutter befindet:

[...] quisiera estar cerca para verlas y su deseo se cumple en el acto; él se pasea por la cubierta pero la balandra navega al garet, tripulación y pasaje la han abandonado y en cambio en la alta finca del vigía, envuelta en las brumas de los amaneceres de La Guaira, ella se pasea por corredores de estuco ocre y entre patios húmedos que abren nuevos pasajes de piedra carcomida por el aire salobre que desembocan sobre nuevos patios de liquen y heno muerto, buscando en vano un espejo para reconocerse y recordarse, aunque lo único que sabe es esto que le dice al oído.
– Toda memoria puede ser una mentira. (109)

Im Verlauf des Traums wechselt die Perspektive entscheidend. Denn nicht mehr die Mutter spaziert auf dem Deck umher, sondern es ist nun der Erzähler. Sie dagegen befindet sich hoch oben auf dem Ausguck der Klippe, kaum zu erkennen und umgeben, zwar nicht wie das Portrait von Musselinvorhängen, sondern von undurchdringlichen Morgennebeln. Es ist jene Konstellation, der die ersten Augenblicke auf Clos des Renards deutlich nachempfunden sind: es sei daran erinnert, dass Branly, unten stehend, oben eine unkenntliche Gestalt erblickt. Es ist dies erneut der Blickwinkel eines Kindes gegenüber einer für ihn unerreichbaren Mutter.

Victor Heredia referiert kurz das Schicksal dieser jungen Frau. Ein Monsieur Lange, Kaufmann, flüchtet sich nach den haitischen Aufständen nach Santiago de Cuba und segelt in Richtung La Guaira. Francisco Luis de Heredia heiratet Mademoiselle Lange im Glauben, sie sei eine reiche Erbin. Auch ihr Vater, der Kaufmann Lange, hält Heredia für einen reichen Erben. „¿Cómo va a creer Branly que este rencor perdurable que se atreve a encarnar en sueños que no le pertenecen no sea más que una sórdida historia de dinero?“ (112) Ein andauernder Groll, der erneut mit Geld konnotiert wird:

Heredia ríe de manera desagradable, al señor conde no le parece que el dinero puede ser fuente de rencor, tragedia y mal, ¿que amar al dinero más que a una persona no es motivo de un odio perseverante? (112)

Mademoiselle Lange ist nicht lange von Nutzen. Durch Schmuggel erwirtschaftet ihr Mann unabhängig von ihr einen großen finanziellen Reichtum:

Cuando dejó de servirle la mandó guardar en ese despeñadero con vista de La Guaira, ese regalo final creyó darle, tanto que le gustaba La Guaira, allí te dejo para que la mires todo el día [...]; acabada, aislada; ya no servía. Que hablara sola, tocara el clavecín, cantara madrigales y mirar el día entero el mar de La Guaira por donde llegó jovencita con su papá el modelo de su marido que no perdonó la burla del matrimonio sin dote, vil engaño francés, escotes y echarpe y vestidos de baile vaporosos. (113ff.)

Man gewinnt nun den Eindruck, dass etwas aus Branly heraus spräche, eine Stimme undefinierbaren Charakters, die sich seiner bedient. Denn Branly gibt den aristokratisch gemäßigten Ton, in dem seine Erzählung gehalten ist, bei der Schilderung dieser Episode auf. Es

bemächtigt sich seiner ein seltsamer Affekt bei seiner Darstellung, „como si a través de esta lejana historia de otro lugar y edad remota cumpliese muchas de las acciones inminentes que, en su vida consciente, dejó pasar por alto.“ (115) Wie auch die gesamte Komposition des Textes Figuren und historische Ereignisse nur als Vehikel benutzt und Dinge aus ihrem historischen Zusammenhang löst und für den kreativen Prozess freier werden lässt, aktualisiert auch diese an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit geschehene Episode unbewusste Phantasien.

Es ist daher nur stimmig, dass Branly nach eigener Aussage die Geschichte nicht zu kennen glaubt, „bis [er] sie erzählt habe“ (116). Kompositorisch stellt sich indirekt eine verblüffende Nähe zu dem mexikanischen Victor her. Eine während des Gesprächs zwischen Branly und „Fuentes“ hereingetragene Kerze evoziert eine Erinnerung, aufgrund derer Branly schwindelig wird. Es sind die Kerzen, die auch Victor entzündet, als dieser den Branly vertrauten Raum entfremdet, aber auch jene, die später in Verbindung mit Lucie erscheinen. Abschließend wechselt erneut und unvermittelt die Erzählperspektive:

[...] y ella le pidió a Clemencita, apaga las velas, no ves que me dañan los ojos y estoy soñando en un terremoto que nos tira de aquí hasta el mar de una vez por todas y arranca las rocas de cuajo, Clemencita. (116)

Der Vater des französischen Victor Heredia erscheint in der Erzählung als brutaler Patriarch, der seine Frau verstößt. Sie erkrankt an einer katatonen Depression und lebt fortan in ihrer eigenen Phantasiewelt. Clemencita näht dieser Frau ein weißes Ballkleid, das somit in der weiteren Erzählung auch für deren Misshandlung, Isolation und ihren Rückzug steht. Der Vorwurf Clemencitas fasst die Demütigungen, die Niña, die „Mamasell“, von den Heredias erdulden musste, zusammen:

Pero ella sabía más que ustedes, eso ténganlo por seguro sus mercedes. Ella sabía el secreto de las cosas. Por ejemplo, cómo aprovechó que ya no se miraba en ningún espejo para ir más lejos de lo que yo pensé, que era hacerla olvidar que envejecía mucho aquí sola en este caserío del cerro sobre el mar, para regresar a la edad sin espejos de su infancia, [...]. (118ff.)

Creo que ella se salvó entonces recordando sus juegos de niña en ese parque Monzón o Monsiú de París y a su compañero de juego porque ése, dijo sentada aquí en el balcón sobre los tejados y el mar inmóvil de La Guaira, es mi amigo que nunca se hará viejo mientras me recuerde a mí y yo lo recuerde a él. Nunca se hará viejo si sueña conmigo, igual que yo, Clemencita. (119ff.)

Eine Aussicht, die den Leser an die Vision von Johanna in *Terra Nostra* erinnert, die diese gegenüber ihrem Sohn vorbringt. Francisco Luis rächt sich wiederholt. Heredia beschreibt seinen Vater als „él que ya la había vendido y humillado de joven hasta secarle la juventud y la belleza [...]“ und fragt weiter, warum er sie nun nicht weiter demütigen sollte: „ahora de vieja cómo no iba a explotarla y humillarla arrastrándola sin comprender ella nada hasta Veracruz, para librarla allí a esa tropa ebria, burlona, cruel, enervada, alejada de sus patrias.“ (120). Er, „der sie schon gedemütigt hatte, bis ihre Jugend und Schönheit verwelkt waren“, demütigt die alte Frau, indem er sie nach Veracruz verschleppt und sie einer Horde von Bordellgästen ausliefert.

Francisco Luis lässt Niña das Ballkleid, führt die alte Frau als Prostituierte in die Bordelle von Veracruz und preist sie als Herzogin an. Unvermittelt wechselt die Erzählperspektive. Es bleibt offen, wer nun spricht:

– Ah, pobrecita mi niña, mi bordona convertida en princesa de burlas, lejos de su palomar de La Guaira. Una noche la encontré muerta, vestida con su traje blanco de alta almillá y echarpe ancho, frente a un espejo en ese burdel a donde la llevó su horrible tirano Francisco Luis de Heredia para sacarle hasta el último real de entre la boca. Ni la burla perdonó. Mire usted lo que tenía en el puño: media moneda de oro. Su última paga, pero hasta eso incompleto. Un oficial se burló de ella y le dio una moneda partida por la mitad. (121)

„Meine Mutter starb in einer Schlucht in Cuernavaca, dort wo Maximilian sein Lustschloss hatte“ (121). Der Ort ihres Grabes ist unbekannt. Hier ist wieder der Verweis zu Seite 96. Auch dort ist die Rede von einer Frau, die in eine Schlucht gefallen und von Wölfen zerrissen worden war. Heredias Mutter, die einstige Kaufmannstochter, stirbt als Prostituierte. Auf eine raffinierte Weise werden hier zwei Perspektiven, nämlich die des Kindes in dem von Klein beschriebenen infantilen Sadismus, und auch die eines brutalen Vaters beschrieben, der eine Mutter noch als alte Frau einer Bordellhorde vorwirft.

Die Erzählung abschließend sagt Heredia zu Branly, dass nichts verhindern werde, „dass das, was einmal war, sich erneut zusammenfindet“, „Pero nada impedirá que lo que estuvo unido una vez vuelva a juntarse“ (122). Über dieser Erzählung ist es Nacht geworden im Wald und im Park von Clos des Renards. Das gemalte Abbild der Frau, die als „Duquesa de Lanché“ bekannt wurde, ist in der Finsternis nicht mehr zu erkennen. Sie bleibt aber trotzdem präsent. Es bleibt unerheblich, ob es sich bei dieser Frau wirklich um Heredias Mutter handelt. Denn offenkundig haben die in dieser Episode aktualisierten Phantasien einen genuinen Bezug zu bestimmten Situationen in Branlys Leben, bzw. aktualisieren verdrängte Inhalte.

Daher spiegelt die Episode nicht einseitig die traumatische Erfahrung, dass eine Mutter durch einen übermächtigen Vater kaum übertreffbar gedemütigt wird. Parallel zu dieser für die ödipale Konstellation typischen Phantasie ist gleichzeitig eine Ausprägung einer sadistischen Phantasie zu erkennen, wie sie der paranoid-schizoide Stufe wesentlich ist. Deutlich ist das Begehren erkennbar, eine selbstverliebte Mutter, eine Kaufmannstochter, die kein Erbe an das Kind weiterreicht, diesem Kind ihr Erbe verweigert, in einer vernichtenden Weise zu demütigen, die Schuld dafür aber dem Vater zuzuschreiben. Die von Kurnitzky angesprochene „Triebstruktur des Geldes“ findet hier erneut Bestätigung.

Die Darstellung der Mutter selbst ist schon entscheidend gebrochen, der alte Körper steckt in einem attraktiven Kleid. Der Körper der Mutter ist in einem doppelten Sinne unerreichbar: er ist alt und aristokratisch. Er ist, auf einer auktorialen Ebene, mit Attributen konnotiert, die eine ehemals attraktive Frau noch in ihrem Tod verächtlich machen und demütigen.

4.3.4 Bruder im Groll

Der Traum nach der Erzählung Heredias befrachtet jene Frau mit Farben, „vorausgeahnten Erinnerungen, Zeichen und Vergessenem.“ (123) Branly bemerkt im Gespräch mit dem Erzähler, dass sein Urtraum durch die Erzählung Heredias überflutet wurde und somit die Frau nun „falsche Namen trage“ und ihrer „reinsten Wirklichkeit beraubt“ sei (125). Die Rückführung dieser Phantasie auf einen infantilen Sadismus wird durch die nahrungsverweigernde Haltung der geträumten Frauen erzwungen. Branly erträumt Frauen, die sich allesamt von ihm zurückziehen und sich abwenden oder ihm eine ungenießbare Speise vorsetzen und die Spiegelung („Containment“, „mirroring“) seines erwartungsvollen Blickes, vehement verweigern. Der Nahrungsentzug ist während des Aufenthaltes auf Clos des Renards besonders

auffällig und steht in Verbindung mit Gefühlen der Demütigung und Erniedrigung. Nicht aber Branly, sondern der französische Heredia spiegelt die Antwort auf diese Vorenthaltung mit kindlichem Groll.

Auf seiner Suche nach Essbarem erkundet Branly wie ein neugieriges und verzweifelter Kind die Räumlichkeiten eines ihm fremden Hauses. Die verschlossenen Türen, die wie der Park in regelmäßigen Abständen angeordnet sind, verursachen ihm eine „sensación de temor acentuado“, ein „Gefühl einer beklemmenden Angst“ (74). Leder, d.h. eine nicht mehr wärmende, tote Haut, bedeckt die Wände, Schlafzimmer und Fußböden. Und doch wird Branly ein einziges Mal wirklich versorgt. Er findet überraschend einen Speiseaufzug und nimmt dort eine auf ihn wartende Speise heraus:

– La imagen que en ese momento tuve de mí mismo fue atroz: un anciano menesteroso encerrado en un asilo por parientes irresponsables y crueles. (75)

Mit der Empfindung, zum ersten Mal seit langer Zeit gedemütigt und vereinsamt zu sein, isst Branly die ihm bereitgestellten Speisen. Er blickt in den sinkenden Abend über den Wäldern von Clos des Renards, hört erneut die Stimmen der Jungen und hat wieder die Empfindung, dass „sich ihm in genau jenem Augenblick etwas Ungreifbares aber Bedrohliches ihm zu nähern suchte“, „de que algo incomprendible pero amenazante trataba de acercarse a él“ (76). Die Empfindung wird um ein anderes Gefühl ergänzt: „die Frage nach der Falschheit oder Richtigkeit, mit der ein Alter sich seine Jugend vorstellen kann“, „la interrogación acerca de la falsedad o certeza con las que un viejo puede imaginar su propia juventud“ (76). Branly überträgt diesen Zweifel auf alles, was sich auf die Jugend der beiden Kinder bezieht. Er klammert sich erneut an den Vorhang, der eine imaginäre Nähe zu dem Frauenportrait verdeutlicht:

[...] seguro al cabo de saber que huir de un peligro era salir al encuentro de otro peor y que esta certeza moral le estaba obligando, bajo una extraña compulsión paralela, a vacilar, ruinoso como la torre de polvo y azúcar de una mujer que él pudo haber amado en otro tiempo, detenido inciertamente de una vieja cortina de damascos podridos para no tambalearse y caer de la ventana a la terraza de losas duras donde los niños reiniciaban su juego. (76)

Der Park erscheint Branly eigenartig verändert. Neben der Beschreibung der Verunstaltung ist vor allem die Rückführung des Geschehens durch Branly aufschlussreich. Die präzise Anordnung des Gartens

se revelaba brutalmente desfigurada por una herida honda y prolongada, un navajazo en la jardinería razonable y perfecta, una irrupción de la selva en este espacio diseñado para negarla desde las hojas caídas, sobre la grava, entre el pasto y los arbustos, la lluvia revelaba, como en una solución fotográfica, una trinchera indecente, una marca tajante y oblicua en el rostro del jardín, el jardín desfigurado por algo semejante a la huella de una bestia nocturna, secreta, acechando. (78)

Die Farbe der Spur, die wörtlich „herida“ („la herida del jardín“, S.79), „Narbe, Wunde“, genannt wird, ist „weiß, grau und schwarz in einem“ und entspricht genau der Farbe der Birken, zwischen denen die beiden Kinder spielen und die gerade in der Dämmerung kaum von ihnen unterschieden werden können. Die verwundete Oberfläche wird in Beziehung zu den spielenden Kindern gesetzt. Auch die Rinden der Birken „eran siempre plata herida“ (79). Branly verspürt eine unbestimmte Angst, aus seinem Fenster heraus und in die Narbe hinein zu fallen. Die

Konnotation der spanischen Begriffe „herida“ und „Heredia“ spielt bereits auf die finale Entschlüsselung des großen Rätsels, das diesen Text prägt, an.

Ein verunstalteter Garten erscheint an einer weiteren Stelle im Text. Vor dem Hintergrund des von Melanie Klein beschriebenen infantilen Sadismus kann jene wichtige Episode verstanden werden, in der Branly vom Tod einer ihm unbekannten Frau erfährt. Während seines ersten Heimaturlaubs besucht er als junger Offizier das Haus des unbekannten Jungen. Auf einem Balkon stehend hat Branly eine Halluzination, die bereits auf die Träume und Halluzinationen auf Clos des Renards verweist. Branly erblickt auch aus dem Haus im Parc Monceau einen Garten, der ihm von klaffenden, verkohlten Wunden gespickt erscheint.

Augenscheinlich Maulwurfshügel, erscheinen Branly diese Flecken als Zerstörungen, Wunden in einem strengen französischen Garten. Branly halluziniert nun zum ersten Mal eine Prozession, die aus einer Allee mit sommergrünen Eichen und Kastanien kommend, vergleichbar jenen in Clos des Renards, durch Haufen verdorrter Blätter zieht. Getragen wird die Sänfte von abgerissenen Greisen, die mit kreischenden Stimmen das Madrigal „Chante rosignol toi qui as le cœur gai“ singen. Am Ende des Zuges folgen unbekleidete, schwangere Frauen, die die Sänfte eifersüchtig beobachten:

[...] sacudiendo las cabezas como perras que salen del agua en pos del palanquín que avanza entre cúmulos de hojas muertas sobre los hombros de unos viejecillos miserables y roñosos.

En la litera yace un niño en el límite que anuncia la pubertad, totalmente desnudo e inmóvil, bañado en oro, inmóvil como una estatua, semejante a una de las figuras del amor juvenil de Rodin pero carente de pareja a la cual besar; la estatua está muerta, comienza a gritar Branly, se lo advertí, el baño de dorado con mercurio es venenoso, no debió tocar esa figura nunca.

El niño inmóvil no lo mira, pero los viejecitos sí, le saludan, convocáncole con las manos para que se una a la procesión, invitándole con risas agudas mientras las mujeres pasmosamente lentas y pesadas le preguntan si se atreve a invitarlas a cenar.

La mujer y la muerte son los invitados más suntuosos a la fiesta del mundo. ¿Quién se atreve a invitarlos? (95ff.)

„Eine Frau hat sich umgebracht, gestern Nacht in der Schlucht im Wald, hier nahe bei Vervins, Herr Graf. Man hat man die Leiche gefunden, von Wölfen zerrissen“ (96). Die lakonische Bemerkung der Haushälterin ist nicht zufällig an diesem Ort platziert. Sie erregt in Branly eine auffällige Beunruhigung, als ob eine unbewusste Phantasie mit dieser Aussage evoziert worden wäre. Branly klammert sich während seiner Halluzination an den Fensterrahmen in genau dem Zimmer, aus dem jenes Kind herausah. Die Szene spiegelt die spätere Szene, in der Branly aus dem Fenster auf Clos des Renards schaut.

Heredia träumt nach dieser Sicht auf Clos des Renard einen letzten Traum von einer unerreichbaren Frau. Im Laufe der zahlreichen Gespräche zwischen Branly und Heredia, die sich gegenseitig supplementieren, häufen sich rätselhafte Szenen gegenseitiger Spiegelungen. Bereits die Konstellation zwischen Victor und André verweist auf die Relation zwischen Branly und Heredia. Auch diese beiden Figuren kannten sich als Kinder, Heredia jedoch wird als Person gezeichnet, die eine engere und entscheidendere, weil ausschließlichere Beziehung zu einer mütterlichen Figur innehatte.

Der Traum markiert den unbewussten Versuch, diese von Ausschließlichkeit geprägte Beziehung erneut in sich zu beleben, aber auch denjenigen zu zerstören, der über diese Beziehung verfügt. Die Ausschließlichkeit ist durch ein kindliches Ich repräsentiert, das Teil Branlys ist und Zugang

zu dieser Figur hat. Dieses kindliche Selbst ist sowohl der Konkurrent um die Gunst des „transformationellen Objekts“ (Bollas 1978), als auch Branly zugehörig. Gleichwohl muss die Repräsentation nicht nur als Konkurrent, sondern auch als frühe, die paranoid-schizoide Stufe repräsentierendes kindliches Ich, sterben, um erst auf diesem Wege eine sichere Entwicklung aus der *chora* (Kristeva) zu erlauben. Heredia als sprachloses Kind repräsentiert ein Ideal, da dieses Kind in einer Ausschließlichkeit mit dem „transformationellen Objekt“ lebt und diese gegenüber der Gruppe anderer Kinder, zu der Branly ja zählt, bewahren kann. Sprache bleibt, liest man den Text genau, aus dieser Beziehung ausgeschlossen.

Die insgesamt drei Träume zeigen die Oszillation zwischen Traumprotektion und Traumkorrektur in ihrem Zusammenhang mit dem Verlust und dem Gewinn der Symbolisierungsfähigkeit. Neben der Traumsequenz mit der Prozession ist jene im Parc Monceau spielende aufschlussreich. Branly begegnet zwei wichtigen Figuren, deren fortwährende Aktualisierung als verfremdete Schemen im Textverlauf erst vor dem Hintergrund dieses Traums verständlich wird. Es sind hier die Figuren „im Original“ erkennbar, die nicht nur in den Erzählungen des französischen Heredia auffällig verfremdet wiedererscheinen, sondern ihre je eigenen Laufbahnen in den Erzählungen Branlys und des Erzählers absolvieren. Die These einer „Wiedererlangung von Teilen des Selbst“ (Steiner), die infolge projektiver Identifizierung verloren wurden, erfährt vor dem Hintergrund dieser zentralen Träume weitreichende Bestätigung.

Der französische Heredia ist mit dem Kind im Parc Monceau identisch. Freilich bestätigt der Text diese Identität nur indirekt. Auch wäre dies eine zu eindeutige Auflösung einer äußerst brennenden Frage, die dem gesamten Textverfahren der unaufhörlichen Verschlüsselung, Marginalisierung, Zentralisierung und Verschiebung nicht entspräche. Der Autor des Textes eröffnet durch Bilder und Spiegelungen, die z.B. eine Antwort auf die Frage nach dieser Identität geben könnten, fortwährend weitere Räume, die den Frageaspekt unmittelbar um weitere Ebenen supplementieren und die Interpretationsleistung des Rezipienten erfordern.

Dieses Verfahren der unaufhörlichen Spiegelung ist zusammengefasst in einer signifikanten Szene zwischen Branly und Heredia. Auf die scherzhafte Frage Branlys, ob Heredia denn ein Vampir sei, da dieser nie bei Tage zu sehen sei, hält Letzterer Branly einen Spiegel vor. Das Oval spiegelt Gast und Gastgeber wieder. Branly gesteht später dem Erzähler, dass er in jenem Augenblick, als er all seine Aufmerksamkeit, die Heredia forderte, auf das Abbild der zwei Gesichter richtete, hoffte, er möge nur ein Gesicht, sein eigenes, im Spiegel erblicken. (vgl. S.80) Branly wünscht sich allein im Spiegel zu betrachten und nicht, sein Spiegelbild durch den Anderen (Lacan), den Konkurrenten, gebrochen zu sehen.

Branly kann weder zwischen den beiden Spiegelbildern unterscheiden, noch bestimmen, ob der Blick Heredias durch Branly hindurch sein nicht im Spiegel vorhandenes Profil auf das Glas bannt und er selbst nur noch ein Trugbild ist. Wichtig dann aber der abschließende Satz: „a esas alturas yo no sabía aún que la sucesión de mis sueños sólo disfrazaba la ignorancia de mis propios deseos.“ (81) Im Gespräch mit dem Erzähler teilt Branly diesem von der Absicht mit, Heredia verstehen zu geben, dass er von der Existenz einer Frau im Hause wisse.

In der Erinnerung erscheint Branly eine von ihm in der Vergangenheit geliebte Frau. Diese Episode spielt in einem Garten, „donde nacer y morir eran actos simultáneos.“ Offensichtlich handelt es sich um den Parc Monceau. Beim Belauschen der Kinder taucht „aus den

Nachmittagen seiner Kindheit im Parc Monceau“ (83) - auch die Erzählung geschieht an einem „Nachmittag“ - ein „neues Kind“ auf. Dieses Kind befindet sich hinter den Fensterscheiben einer an den Park grenzenden Villa.

Sein Gesicht ist nicht zu erkennen, geschliffene Fensterscheiben, Nachmittagssonne und die Entfernung geben ihm das seltsame Aussehen einer „verschwommenen Fotografie“ (83), ähnlich der von Branlys Vater. Als Branlys Gefährten das eingesperrte Kind schon nicht mehr ansahen und zurückkehrten zu ihren Spielen, blickte Branly noch immer zu diesem „eingesperrten Kind.“ Die Begegnung an einem Ort „falscher Ruinen“ ist von besonderer Relevanz. Dieser Knabe verlässt nie sein Haus und beobachtet aus sicherer Distanz das Spiel der fremden Kinder. In seinem Traum träumt Branly diesen Jungen ohne ein erkennbares Gesicht, jedoch mit „hellglänzenden Augen“ (84).

Eines Tages, so Branly gegenüber dem Erzähler, überschreitet der eingesperrte Knabe die Grenze zwischen seinem Haus und dem Park, öffnet das Gittertor und geht in seinem Matrosenanzug, (Antonio, der Sohn des französischen Heredia ist ebenfalls in einen solchen Anzug gekleidet), zu dem ihm fremden Spielplatz der Kinder, die wieder einmal das bekannte Madrigal singen. Als das Kind Branly nun dieses Kind anschaut, ist eine analoge unbestimmte Empfindung präsent, wie in dem Traum von jener Frau, die auf ihn zugeht.

Branly erinnert sich während dieser Erzählung an einen Moment, in dem er, von seinen Spielkameraden unbeobachtet, dem Jungen gegenüber steht. Er glaubt „con un sobresalto del ánimo entero“, „mit einer Erschütterung seines ganzen Seins“ (85), dass diese Verlassenheit und Isolation von den anderen ihm die Freundschaft und Dankbarkeit des eingesperrten Kindes eröffnen werde. Dieses Kind scheint die Welt außerhalb seines Hauses nicht zu begreifen. Es stolpert täppisch, hält die Hand schützend vor die Augen. Das Kind Branly weiß nicht, ob und wie es sich diesem anderen nähern soll.

„Es liegt noch mehr in jenem fernen Nachmittag“, so Branly. Dieses „Mehr“ sei das „Neue des Angekommenen“ gewesen. Laut seiner eigenen Einschätzung sollte Branly sein Leben dazu benötigen, um es als ein Stück Seele wiederzugewinnen:

[...] en cada gesto incierto, en cada paso titubeante, en la presencia toda del recién llegado bajo el sol con el que parecía mantener una extraña relación de miedo y beneficio, como si la luz, repite, lo dañase le quitase lo mismo, lo poco que le otorgaba, en las actitudes que afortunada, casi caricativamente, los otros niños ya no observaban, había , más que nada, una falta de experiencia, un asombro esencial, una reducción apartada, una duda patética. (86)

Das Kind ist plump, aufgeregt, langsam und fürchtet sich vor der Sonne:

como se defendería de la lluvia, del aire, del trueno, de la niebla, de todo, porque todo, lo ha sabido desde entonces pero sólo hoy lo puede formular con palabras, todo, dice, era nuevo para ese niño; ni ignorancia ni misterio, su patético girar a orillas del Parc Monceau era el de un astro nacido dos segundos antes, al partirse en dos una galaxia que durante los eones se expandió hasta el punto de ruptura que permitió la aparición del ser encerrado en su perfecta agonía. Para ese niño nuevo todo es nuevo y al serlo – el desconocido tiende una mano de temblor y palidez a mi amigo y éste no sabe qué hacer con esa ofrenda – todo está en otra parte. (86ff.)

Branly ergreift die ihm angebotene Hand nicht. Er lässt den Ball fallen und läuft zu seinen Freunden. Das fremde Kind ruft ihm zu und möchte ihm den Ball zurückgeben. Er rollt aus

seinen Händen und Branly überflutet eine Welle der Zärtlichkeit für den Unbekannten, die er später beschreiben wird als eine

revelación de sí mismo a los once años que habría de acompañarlo para siempre, no un recuerdo sino una constancia y entonces como hoy y también en los tiempos espirales del sueño siente que estuvo a punto de dar el paso de más que le hubiese permitido reunirse con el extraño, confundirse con él en un abrazo piadoso porque dos seres que al fin se reconocen son la figura misma de la compasión. Olvidar lo que les separaba, recordar lo que les unía, recuperar algo que les era común y que era la razón del fervor. No dio el paso de más. El abrazo no ocurrió. (87ff.)

Jener andere lässt mit genau derselben Geste wie Branly den Ball fallen. Dabei ist es nicht zufällig, dass Branly in diesen Träumen fortwährend von der Empfindung überwältigt wird, „de que un velamen interior movía a esta casa forrada de cuero hacia un destino alejado de su ubicación actual; los muros se convertían en suaves cascadas de agua y mi amigo despertó.“ (88)

Aus diesem Traum wird Branly von Victor geweckt. Branly wird sich angesichts seiner der „schrecklichen Ferne“ bewusst, die „diesen Jungen“, unklar bleibt, ob Victor oder dieser ferne Junge gemeint sind, von ihm trennt. „So fern“, heißt es aber, wie der Junge aus seinem Traum. Wichtig hier vor allem die Formulierung „esa terrible distancia de sus [Víctors] apariciones en el bosque de los abedules o al pie de la ventana, pura voz y acompañado siempre de otro niño al cual Branly nunca le había visto la cara.“ (88ff.)

Der im Gespräch mit „Fuentes“ aktualisierte kindliche Bruder dient als „psychische Intensität“ (Freud) des letzten der drei Träume. Erst im Traum ist die angesprochene Nähe dieses Kindes zu einer Imago deutlich, die sich palimpsestartig aus verschiedenen Figuren, darunter eine Modifizierung der angeblichen Mutter Heredias und Branlys früheren Geliebten, Myrtho, zusammensetzt. Es bleibt offen, ob die von Branly erzählte Geschichte eine weitere Verfremdung durch den Erzähler erfährt. Sicher ist, dass zentrale Stationen des Berichts von Branly mit einer Bedeutsamkeit bedacht werden, die sie als zentrale Etappen der Autorgenese ausweisen.

Bei der Interpretation des Traumes ist zu bedenken, dass Branlys Erzählung vom Erzähler supplementiert wird. Daher stellt sich erneut die Frage, inwiefern Erzähler und Branly die Situation der Gegenübertragung spiegeln und inwiefern der Erzähler nicht nur reines Sprachrohr Branlys ist, sondern seine eigene Entwicklung an der von ihm erschaffenen Figur Branly abzuarbeiten unternimmt. Aber auch Branly fühlt, wie während der Erzählung sukzessiv ein „Schatten“ (132) seine Kehle hinabsteigt, vor allem jedoch fühlt er sich bei dieser Erzählung als Ziel einer „unversöhnlichen Feindseligkeit“.

Wertet man das Kind hinter den Fensterscheiben als frühkindliche Abspaltung, erschließt sich ein interessanter Zusammenhang: die Feindseligkeit entstammt Branlys Einschätzung zufolge jenem Kind, das ihn hinter den Fensterscheiben stehend beobachtet. Der Einführung in das Symbolische im Sinne Lacans wird immer mit Feindseligkeit begegnet. Das im Imaginären befindliche, sprachlose Kind, entgegnet seiner Transformation in das Symbolische mit feindlicher Abwehr.

In seinem Traum befindet sich Branly wiederholt in einem Park, der in seiner Beschreibung dem Parc Monceau ähnelt. Branly hat einem Kind, das als jenes vom Spiel der anderen Kinder ausgegrenzte zu erkennen ist, den Rücken zugewandt. Die von Freud beschriebenen Mechanismen der Traumarbeit erlauben, diese Position des vor einem Kind Stehens als Heraus-

bzw. Hervortreten aus einer früheren Entwicklungsstufe zuwerten. Branly hat diesem früheren Ich bereits den Rücken zugewandt, beide sind füreinander nicht mehr erreichbar, er selbst sieht sich bereits als weiter entwickelt an. Der Träumende selbst bringt das Kind mit dem späteren französischen Heredia in Verbindung.

Branly, vor dem Kind stehend, sieht nun, wie eine nicht näher zu erkennende Frau auf einer jener in Clos des Renards ähnlichen Allee „de paisaje infinitamente mutable del Parc Monceau“ (132) voranschreitet, offensichtlich auf ihn zu. Der Träumende sieht die beiden, Frau und Kind, und vermutet, dass beide „nur schlecht“ Tag und Nacht „zu unterscheiden“ wüssten. Die Frau sieht den Träumenden nur kurz an, dann das Kind und sagt ihm, „que no tenga tanta pena en distinguir los cielos más profundos del corazón agitado y sin fondo que es el suyo.“ Die Frau spricht durch ihn hindurch zu dem Kind, „como si yo no estuviese allí, detenido entre los dos.“ Als die für ihn unerreichbare Frau an Branly vorübergeht, riecht er Leder und Sandelholz. Er streckt hilfesuchend die Hände aus:

pero ella se retira dándome la espalda, mostrando los jirones de satín blanco del traje de baile de alta almillá, las tiras rasgadas del echarpe amarrado debajo de los pechos escotados y los omóplatos salientes, el peinado construido como una torre a punto de derrumbarse en ruinas de vieja azúcar alodonada. (133)

Er hält sie mit einer Hand zurück und sagt ihr,

que ya veía, no debimos preocuparnos, el tiempo veloz en el que el nacimiento y la muerte ocurrían simultáneamente no era el nuestro. A nosotros nos pertenecía el tiempo dulce y lento de los hombres y las mujeres que se aman sobre la tierra y que no requiere que, apenas se conozcan, los amantes se separen. (133)

Die Frau sieht den Träumenden an ohne zu begreifen, ohne ihm zuzuhören. Die Frau nimmt nun das Kind an der Hand und verschwindet hinter dem Gitter des Hauses in der Avenue Velázquez. Der Protagonist bleibt im Parc Monceau und wartet auf ihre Rückkehr, sie hingegen ist schon im Inneren. Sie singt dort das von ihr mitgenommene Kind in den Schlaf, bewacht es und verhindert, dass „irgend jemand“ sich ihm nähert, der „kein Kind mehr ist“ und dennoch Aufmerksamkeit und Zärtlichkeit fordert.

Offensichtlich spart diese Frau ihre Zärtlichkeit für den Knaben auf, „mit dem sie gespielt hat, als auch sie noch ein kleines Mädchen war, bevor sich ihr Schicksal auf den ragenden Höhen von La Guaira und in den raunenden Schluchten von Cuernavaca erfüllte.“

Se lleva un dedo a los labios y nos dice que dejemos al niño solo en su lecho; el tiempo lo bordea y vigila. Los dos se han reunido. Han salido de las tumbas en las barracas podridas de manglar y plátano para reunirse en los altos miradores rocosos donde gime, siempre escondido, el corazón de las noches sin sueño.

Die Mutter ist wiederhergestellt. „Kein Verlangen wird sich einschleichen“ – der Leser fühlt sich an die entscheidende Szene zwischen Felipe und Johanna in *Terra Nostra* erinnert. Auch dort ist von einer reinen Liebe die Rede. Auch hier handelt es sich also um eine reine, prägenitale Liebe, die nicht vom Vater und dem von ihm repräsentierten Gesetz bedroht wird und dem Begehren des Kindes vollkommen genügt. Die „Zwei“, die sich wieder gefunden haben, bleiben unerreichbar auf dem „hohen Felsenerkern“. Und weiter heißt es:

Que nadie entre más a esta recámara, exclama la mujer con el viejo traje del Primer Imperio; nadie más saldrá de este refugio más que un gran perro que ha perdido la memoria y que buscará sobre la tierra pero también a lo largo del mar al hombre que dejó atrás, inmóvil, entre las manos tías y definitivas de la nueva

madre y nana, reunida al fin con su hijo que nunca tuvo pero que la escogió a ella, encerrada con él en la recámara donde nacimiento y muerte son siempre idénticos y ningún mal, ninguna fealdad, ninguna humillación, ninguna exigencia vulgar puede conlarse, intrusa, entre la textura inconsútil de lo que sólo existe instantánea y simultáneamente: este amor, esta proximidad, esta conciencia perfecta de que no habrá tiempo entre el acto de nacer amando y el acto de amar muriendo. (133ff.)

„Los dos se han reunido“ heißt es, „sie haben sich oben auf den hohen Felsenerkern“ – unerreichbar für alle anderen, also auch für den erwachsenen Branly – gefunden. „Dass niemand mehr in die Kammer tritt“ ruft nun jene Frau. „Niemand“ werde mehr diese „Zuflucht“ verlassen, als jemand „der die Erinnerung verlor“. An diesem Ort verfügt man ersichtlich über ein Maximum an Erinnerung. „Die neue Mutter“ hat „endlich ihren Sohn gefunden, den sie nie gebär, aber der sie erwählte“. Sie ist mit ihm eingeschlossen in der Kammer, wo „Geburt und Tod auf immer identisch bleiben“ und keine Schlechtigkeit, keine das Gleiche sind, und keine Hässlichkeit, keine Demütigung, kein vulgäres Verlangen eindringen kann.

Wichtig nun ist der Kommentar Branlys. „Yo espero para siempre afuera“ (134) heißt es, denn ihm sei der „Augenblick, da meine Geburt mit meinem Tod zusammenfiel“ unbekannt. Der Erzähler führt nun die Motive Kindheit, Tod, den Parc Monceau und ein an der Frau verübtes Verbrechen zusammen:

Solitarios ambos. Ella no regresá más. Ella me ha condenado a muerte porque no tuve paciencia para recorda al niño y para ella esto es un espantoso abandono. Un crimen. Estoy solo en el Parc Monceau. Ellos están reunidos al fin.

Reunidos al fin.

Die Liebenden sind endlich zusammen. Der Erzähler hingegen fühlt sich von dieser Frau „zum Tode verurteilt“, da er sie vernachlässigt habe, ein „Verbrechen“ begangen habe. Weil der Erzähler nämlich keine „Geduld hatte, sich an das Kind zu erinnern.“ An welches Kind? An ihn als Kind? Verrat an dem eigenen kindlichen Selbst und dadurch auch an ihr? Der Erzähler des Traums, längst ist nicht mehr erkennbar, ob dies Branly oder der Erzähler „Fuentes“ ist, bleibt von der Zusammenführung ausgeschlossen. Das Paar hingegen ist „endlich wiedervereint.“ Der Junge, der vom Spiel der anderen Kinder ausgeschlossen war, vereinigt sich mit jener Frau – eine für den Narzissten glückliche Alternative.

Wie Bion in seinen Arbeiten eindrucksvoll zeigen konnte, fühlt sich ein Kind zum Tode verurteilt, wenn es von der elterlichen Gemeinschaft ausgeschlossen bleibt. Unzweifelhaft wird die Vernachlässigung als „Verbrechen“ empfunden, ebenso wie die im infantilen Sadismus verübten Grausamkeiten, für die Wiedergutmachung im Sinne Kleins geleistet werden muss. Ist das „Verbrechen“ eine fehlende „Geduld, sich an das Kind zu erinnern“, wird hiermit nur die Tatsache benannt, dass die psychische Entwicklung den Zugang zu einem idealisierten primär-narzisstischen Zustand notwendig verschließt.

4.3.5 „Abschied von den Eltern“

Der Traum repräsentiert eine psychische Aktivität, die mit dem Begriff der Traumakorrektur zu fassen ist. Denn es ist bedeutsam, dass Branly nach diesem Traum, bzw. in seiner Erzählung, mit ungewohnter und neuer Lebenskraft seine Beinverletzung nahezu vergisst und beherzt zu gehen beginnt. „[...] todos los pesados mantos que oscurecían la recámara de su [Branlys] corazón se habían descorrido, [...]“ (136)

Zum ersten Mal erkundet er den Garten, der unter Laubmassen schier erstickt. Von Branly heißt es: „y se disponía, como al principio, a ofrecer la empuñadura del bastón para evitar que Víctor el joven recayese en el barranco sin fondo de una vieja memoria ajena que solicitaba un alma nueva donde anidar su poñzona peregrina.“

Doch vorerst vermeidet es Branly, den von der Narbe verwüsteten Rasen zu betreten. (136) Zielstrebig geht Branly zu seinem noch immer im Park befindlichen Unfallwagen. Er tritt ohne Angst auf das vor seinem Wagen befindliche Laub, öffnet den Türschlag, erkennt aber nur noch mühsam das Innere des Citroën, das sich innerhalb der drei vergangenen Tage in ein „stinkendes Loch“ verwandelt hat und den Ort für die Kopulation des jungen mexikanischen und des jungen französischen Heredia bildet.

Aber nicht die „brutal cópula de los adolescentes“ ist das entscheidende Bild, sondern ein Funkeln zweier Gegenstände, die jeweils eine Hälfte des von Victor zerbrochenen, vollkommenen Objekts sind. Bei Spielen in den Ausgrabungsstätten um den toltekischen Tempel herum entdeckte Victor einen „Spalt in der Rampe mit den gefiederten Schlangen“ (182):

[...], pero en lugar de tocar el cuerpo rugoso y palpitante del batracio rozó, me dice, una superficie de una tersura incomparable; algo, me dijo, semejante a un vidrio caliente. No olvido esta imagen viva y perfecta. (182)

Anstatt den Körper des Reptils zu berühren, streicht Victor mit seinen Händen über eine Oberfläche von „unvergleichlicher Glätte, wie heißes Glas.“ Victor zog den Gegenstand heraus und als er ihn ansah, erblickte er etwas, was er mir nicht beschreiben konnte“:

una unidad de tal manera excelente, sin fisuras, como una poderosa gota de oro cóncavo, que no necesitaba adorno, talla o añadido alguno; las manos humanas, si entiendo bien lo que entonces quiso decirme Víctor, nada podían otorgarle a esa perfección que, sin embargo, no era natural: había sido confeccionada, porque en su corona brillaba un relieve, seguramente un signo, que parecía nacer de la concentración de la materia. (182ff.)

Victor empfand einen „unbesiegbaren Hass auf dieses vollkommene Stück“, zerbricht den Gegenstand in zwei Hälften und beraubt ihn seiner Vollkommenheit, die gleichzeitig seine Einheit war, wie es heißt. In einer blinden Zerstörungswut schneidet Victor sich in die Hände und wirft die eine Hälfte fort. Mit der anderen rennt er auf den Abgrund zu, wirft diese noch weiter fort, die „ihm die Hände verbrannte“. Victor schreit und fällt in den Abgrund.

Im Citroën vereinen sich nun die Hände mit den funkelnden Gegenständen. Branly stöhnt heiser beim Anblick dieser Szene. Er wirft sich in den Wagen, über die nackten Körper der Jungen und versucht mehr, die Hände als die Körper zu trennen. Die blitzenden Hälften vereinen sich wie zusammenschmelzendes Metall. Zuerst berührt Branly dieses Objekt, um die Vereinigung seiner Teile zu verhindern. Danach, so Branly, „um zu zerbrechen, was sich hatte vereinigen können“ (137), um, psychoanalytisch gesprochen, die Verschmelzung der Teile des Selbst zu einem eigenständigen Objekt, das eine weitere Verarmung des Ichs hervorrufen würde, zu unterbinden. Branly verbrennt sich beim Berühren des unwirklichen Gegenstandes. Er will auf das kopulierende Paar einschlagen, erblickt aber die Augen des jungen Victor und dessen „infinita solicitud de compasión y comprensión en ellos, la terrible tristeza irremediable, la gratitud de una despedida gemela de la muerte y se detuvo azorado de su propia piedad.“ (137)

Es ist der Blick des jungen Victor Heredia, der Branly mit Entsetzen lähmt. Entscheidend aber ist, dass Branly selbst diesen Gesichtsausdruck mit einer vorangegangenen Szene in Verbindung setzt. Denn, so Branly, es gebe etwas Stärkeres als Liebe, Hass oder Begehren, und das sei „der bloße Wille, auf Kosten eines anderen zu existieren.“ Hier bestätigt sich, dass die Bitte des jungen Mexikaners an Branly, „nicht etwas zu unterbrechen, was er nicht begriff, weil es von sehr weit her käme“ (138), diese notwendige, aber schmerzhaft Integration der Teile des Selbst als Bewältigung der depressiven Position, benennt.

„– Dios mío, que no crezcan nunca; su misterio será juzgado ingenuidad o crimen“ (138) ist nun das einzige, was Branly zu sagen vermag. Branly spricht diese Worte mit einer „unfassbaren Liebe“ und mit einem „ungeheuren Ernst“:

Sobre las hojas secas, inmóvil, Branly sintió el sudor en las manos, la frialdad pegajosa, el temblor de los músculos vencidos y el dolor azulenco de las uñas que había podido adivinar, en otras ocasiones, como síntomas mortales [...].

Branly zeigt Todessymptome angesichts der Kopulation der Kinder. Er taumelt, seine Beine versagen ihm den Dienst. Unvermittelt treten Branlys Bedienstete auf den Plan, die Branly nun bittet, ihn ohne Umwege mitten durch den symmetrischen Garten direkt in das Haus zu bringen. Branly entscheidet, den Garten auf der Wunde, dem unsichtbare Pfad direkt zu durchqueren:

– En cambio, yo decidí que algo, no sabía ni sé hoy qué cosa, dependía de que me atreviese a cruzar el jardín por el camino, oculto al ojo cercano, ¿recuerda usted?, sólo divisible desde la planta alta, de la rajada que lo cruzaba como el rastro de fósforo de una bestia. (139)

Es ist ein aus der Nähe unsichtbarer Pfad, den man nur vom Obergeschoß aus sehen konnte. Auf diesem „Riss“, dieser „Narbe“ und „Wunde“ will Branly nun gehen, die Angst, in diese Narbe hineinzufallen, die während der, gewissermaßen analytischen Krise, mit allen ihren Ängste der Fragmentierung (Lacans *corps morcelé*) am zweiten Tag auftrat, ist verschwunden. José und Florencio begleiten Branly nicht. Er allein muss diese Prüfung bestehen und schreitet barfuss auf dem „verletzten Pfad“ (140). Branly beschreitet den Weg zur Objektverwendung im Sinne Winnicotts, er empfindet nicht konkretistisch, sondern abstrahiert: der Garten ist wirklich ein Garten, die Narbe eine harmlose Aufhäufung von Erdreich.

Las voces se fueron apagando; mi amigo avanzó descalzo por el sendero herido de ese jardín, mirando a su alrededor el paisaje infinitamente mutable de sus sueños, como si los lugares que soñó desde su recámara hubiesen estado siempre aquí, a simple vista de sus ventanas, cuando en ellos se apareció una mujer a la que amó en el pasado. (140)

In Branlys Bericht dem Erzähler gegenüber befinden sich die Räume, von denen er in seinem Zimmer geträumt hatte, im Garten. Der Bericht wird dringlicher:

– Escúcheme usted: en el centro del jardín formal miré, rodeándome, el espacio restituido, el más amado, me di cuenta entonces, el paisaje insustituible de mi vida afectiva, el Parc Monceau de mi infancia y en ese momento supe que, fuese cual fuese el término o el significado de cuanto vivía, a Víctor Heredia, a mi joven amigo mexicano, le debería esto, reconquistar el dominio sobre lo que más quería y sin embargo, había olvidado. Imaginemos que el instante nos pertenece. El pasado nos obliga a entender que no hay tiempo verdadero que no sea tiempo compartido. (140)

Der Erzähler „stammelt“ in Branlys Schweigen hinein, dass „en efecto, todos los lugares que hemos recorrido no son, al cabo, sino la búsqueda de un solo lugar que ay conocemos y que contiene toda nuestra emoción, toda nuestra memoria.“ Branly äußert die nun folgenden Worte in einer vom Erzähler als „liebvoller Sammlung“ (140) beschriebenen Haltung. In dieser Haltung lag die „verstreute Liebe“, die Branly gegenüber seinem Leben, aber auch „Lebenden“ oder „Toten“ empfand. Diese Empfindung ist das Gegenteil des Grolls, es ist das von Klein beschriebene Erleben der depressiven Position. Diese Empfindung, so der Erzähler, erwuchs aus einer Vision:

Branly en el centro del jardín formal del Clos des Renards se veía (acaso era visto por los dos muchachos y por Heredia el francés en su escondite, también) devuelto al Parc Monceau; detrás de él una muchacha vestida de blanco avanzaba por una avenida y frente a él se mantenían tenazmente cerradas unas ventanas de vidrios biselados por las cuales asomaba un niño con el rostro entregado al olvido. (141)

Hier schließt sich der Kreis. Die Fenster bleiben geschlossen. Das weiß gekleidete Mädchen ähnelt der weißen Frau, aber auch jener im Empirekleid, die als vermeintliche Mutter des französischen Heredia auftritt. Branly geht in seiner Vision auf das Kind („muchacha“) zu, lässt dann aber die „Frau“ hinter sich. „Er wollte lieber das Kind“, heißt es, „das schien ihn zu brauchen, mehr als alles im Leben, denn niemandem im Leben hatte er weniger gegeben, jetzt, einundsiebzig Jahre, nachdem er es vergessen hatte.“ Diesmal, so Branly, werde er es „nicht enttäuschen.“

Branly schreitet weiter durch den Garten auf das Haus zu. Seine Vision, in der er sich in Monceau glaubte, verschwindet. Er schreitet beherzt über die Schwelle und tritt ein. In der Küche ist nur in kalten Kupfertiegeln schwimmendes Laub aufzufinden, das einen Geruch nach Regenwasser verbreitet. Branly bewegt sich zum ersten Mal ganz und gar frei durch das Haus, nämlich genau nach dem beschriebenen Befreiungsakt. Der erste Morgen ist ihm nun „sehr fern“ (142). Branly klopft an die vermeintlichen Türen, stellt aber fest, dass lediglich Türen auf Leder aufgemalt wurden. Das ganze Haus ist von innen mit Leder ausgekleidet. Hinter dem Leder entdeckt Branly keine „oquedad“, keine Hohlheit, Höhlung, „sino un macizo muro de ladrillo. Casa desollada, sí; también, me dije entonces, casa amurallada.“ (142) Nur eine Tür klingt hohl: es ist jene neben dem Pfeiler, in dem sich der Lastenaufzug befindet, also unmittelbar neben dem Ort, der im Verlauf des Textes wiederholt mit Versorgung in Verbindung gebracht wurde. Branly öffnet diese und erblickt in einer leeren Galerie seinen Gastgeber.

Branly begegnet dem von ihm negierten Kind. Es ist auch eine Begegnung mit einem kindlichen Teil seiner selbst. Der französische Heredia strotzt vor Ressentiment. Hier ist das Trauma als Entwicklungshemmer deutlich, denn Heredia befindet sich in einer deutlich erkennbaren psychischen Sackgasse. Branly wiederholt nun jene Bewegung, fort von der Einheit mit der Frau – die ja in der Traumszene deutlich beschrieben wird – hin zu einer eigenständigen Bewegung, als deren einziges Hindernis noch das in einem erwachsenen Körper befindliche Kind Heredia wahrgenommen wird.

Heredia verkörpert das ressentimentgeladene erwachsene Kind, eine Entwicklungsstufe, die einer Entwicklung unfähig ist und daher getötet werden muss.⁸³ Die Qualität des Textes insgesamt, sein hohes ästhetisches Niveau ebenso wie die Geschicklichkeit des Autors, Ambivalenzen bis in ihre letzte, für den Leser kaum noch nachvollziehbare Konsequenz wechselweise in den Vorder-, dann wieder in den Hintergrund zu verschieben, machen die Szene zu einem kaum auflösbaren Rätsel. Die angesprochene Ambivalenz zeigt sich deutlich in der Wahrnehmung Branlys eben dieses Jungen, der sowohl frühes Selbst, als auch Konkurrent ist.

Unweigerlich fühlt sich der Leser dieser Szene an die letzte Begegnung des Jünglings mit dem „Herrn der Großen Stimme“ in *Terra Nostra* erinnert. Auch in *Una familia lejana* ist eine verwandte Bildlichkeit zu erkennen. Branly begegnet Heredia in einem stickigen, fensterlosen Raum. Ihr Gespräch, das seitens Heredia von einem tiefen Ressentiment geprägt ist, führt letztmalig alle entscheidenden Stationen auf Clos des Renards an. Der Aufenthalt Branlys, ebenso die Kopulation der Jungen wird von Branly in die Geschehnisse eingeordnet. Durch diese erzwungene Chronologie bleiben jedoch entscheidende Momente unklar.

Im Fortschritt der verwirrenden Erzählung des französischen Heredia empfindet Branly zunehmend eine scharfe Kälte. Auch Heredias Stimme ist eisig, als dieser Branly nun angreift, ihn gegen die Wand wirft und ihn mit seinem kindlich-defizienten „verwachsenen, kurzen, groben Körper“ festzuhalten versucht. Es ist Heredia, der das Trauma erzählt:

¿Qué dijo, se pregunta Branly y me lo pregunta a mí? ¿Que Branly no sabe estas cosas, no imagina lo que es saber a su madre mal enterrada en una barranca, tan mal enterrada que los perros y los buitres lograron escarbarla, devorarla, dispersarla, perderla, mientras el niño esperaba a que su padre indiano regresase de rehacer la fortuna en Cuba y en México, el niño sólo pero con la esperanza de que su madre regresase también, sólo que nunca regresó porque había sido banquete de soldadesca primero y de bestias rapaces después, por esto iba a pagarle Branly, por la ternura incumplida de todas esas tardes cuando los chicos normales salían de la escuela a jugar en el Parc Monceau y el niño sin nombre o familia reconocidos miraba detrás de los vidrios biselados de un hotel particular de la Avenida Velázquez y sólo una vez otro niño, él, estuvo a punto de reconocerle, jugar con él, admitir su existencia y no se atrevió, [...] (146)

Heredias Atem ist eisig, angesiedelt „in einem Winter, der alle Winter war“ (147), ein Todeshauch. In diesem Augenblick stellt sich Branly die Antillen eisbedeckt vor. Er korrigiert die verwirrte Chronologie Heredias und bemerkt abschließend: „No veo qué tiene que ver un nonato en todo esto.“ (148) Worauf Heredia entgegnet:

– Cuesta fabricar a un niño, es cierto, sonrió de manera particularmente lúgubre y desagradable Heredia. Las verdaderas generaciones no tienen nada que ver con su cronología pedestre. (148)

Die „wirklichen Zeugungen“ haben mit der Chronologie nichts gemein. Branly charakterisiert Heredia als „fantasma“ (149). Die Funktion der Figur André für die innere Struktur des Textes wird deutlich in der letzten Aussage Heredias vor seinem Tod:

– De mi voluntad de darle vida a todo lo que no fue y pudo ser, dijo „Heredia“ irguiéndose de repente, dotándose de una dignidad que Branly hubiese creído imposible en él.
– ¿André debió ser hijo de Francisco Luis y mademoiselle Lange?, preguntó, titubeante, Branly.

⁸³ Erneut erweist sich die Vermutung, dass der Park in Zusammenhang mit einem ödipalen Konflikt steht. Es sei an die Szene mit Myrtho erinnert, in der Branly vor dem ödipalen Konkurrenten, einem General, „Haltung“ annehmen musste.

– Lo es, señor conde, créame, lo es. Esto es lo único cierto de esta farsa. Sólo que esta vez mi angelito va a nacer completo, no como antes, otra vez entero. (149ff.)

Heredia erfasst daraufhin mit einer „menschenunmöglichen Kraft“ Branlys Arm und hält seinen Kopf unter einem begleitenden Kommentar in den Schacht:

[...] mira por andarte metiendo en lo que no te importa tratando de separar lo que siempre estuvo unido y ahora lo estará para siempre mira Víctor Heredia ya no pertenece a tu tiempo sino al mío y mi hijo ya tiene el compañero que yo no tuve... (150)

Beim Blick in den Schacht fährt Branly „Eissturm“ durchs Haar, „feine Eisdolche“ schneiden in seine Haut und zwingen ihn, die Augen zu schließen. Branly, so später zum Erzähler, „hatte in jenem Wimpernschlag gesehen, was er sehen sollte“ (150). Es ist ein Kampf auf Leben und Tod. Was aber sieht Branly in jenem „Wimpernschlag“?

– ¿Se ha detenido a pensar, mi amigo, en la espantosa noción del infinito, el tiempo y el espacio sin principio ni fin? Eso es lo que vi en el cubo del ascensor esa mañana. El infinito era como la carne interior de un calamar mojado y blanco, resbaloso y babeante, una pura textura sin color ni ubicación, pura *sensación* vertiginosa de un gran molusco blanco que desconoce todo tiempo y todo espacio. Algo interminable y envuelto en una perpetua llovizna de nieve. (150ff.)

Mit Julia Kristeva kann der Schlund als das Unstrukturierte, die die Individualität aufhebende „chora“ beschrieben werden. Branly „am Ende aller seiner Vernunft“, jeder rationalen Annäherung an diesen „Dämon, der unbegreiflich, ungeahnt und darum furchtbar“ war tut etwas, das er „noch nie in seinem Leben getan hatte“. Es vollzieht sich eine Geburt:

– Sólo esa mañana, créame usted, aprisionado por los brazos de „Heredia“, con esa visión incomunicable del vacío infinito ante mi mirada doblada, hice una cosa que nunca, en mis ochenta y tres años, había hecho. [...] Grité convencido de que mi voz era mi salud, mi vida, mi única opción para salvarme y vivir. ¡Bah!, creo que sí, habré gritado así, pensándolo bien, en mi cuna, claro. [...] Grité aterrado por esa visión y por la sensación de mi muerte próxima, lo admito. (151)

Bei dem nun folgenden Handgemenge kommen die beiden spanischen Diener Branly zu Hilfe. Sie schlagen auf Heredia ein, dieser verliert den Halt und stürzt in den Schacht. Bei seinem Aufprall wirbeln trockene Blätter auf. Hier schließt sich der Kreis der angesprochenen Signifikantenkette. In tiefer Angst hält Branly seine Diener an, schnell aus diesem Haus zu verschwinden. Draußen angelangt, setzen die spanischen Diener Branly davon in Kenntnis, dass Étienne den Citroën „vorgestern“, also am Abend nach dem vermeintlichen Unfall, abgeholt habe. Er habe den Wagen in eine Werkstatt bringen lassen, sei jedoch nie wiedergekommen. Alles scheint plötzlich wieder ganz normal. Auch heißt es, dass die mexikanischen Heredias zurück nach Mexiko gekehrt seien.

Branly tritt auf die Terrasse, zu jenem Eingang zur Villa, an dem zu Anfang Victor gestanden hatte. Es fällt Branly schwer, die Worte seiner Diener, den Zusammenhang ihrer widersprüchlichen Aussagen zu begreifen. Es schwindelt ihm angesichts des Geschehenen und der Erinnerung an Heredia, „el confuso vástago de muchos lugares más que de tiempo alguno, este hombre cargado de historias inconclusas porque él mismo no tenía fechas ni orígenes“ (153). Die gräuliche Narbe im Rasen ist verschwunden. Beim Verlassen des Anwesens blickt Branly noch einmal durch das hintere Fenster und liest die Jahreszahl auf dem Türsturz: AD 1870. Branly weiß nun, dass es sich um eine Jahreszahl handelt, denn als er beim Verlassen von Clos

des Renards aus dem Wagen zum oberen Stockwerk emporblickte – nach oben, wie in der Bildlichkeit von La Guaira

vio asomada nerviosamente a la ventana una silueta que se desvanecía, bailando, en medio de tules vaporosos y peinados altos que parecían torres de algodón azucarado. (155)

Zum Abschied erscheint letztmalig flüchtig eine verschwommene, unkenntliche Gestalt, „tanzend in duftigem Tüll und mit einer hochgetürmten Frisur aus Zuckerwatte“ (155).

4.4 Das „neue Wesen“ – die Geburt des Autors

Auch wenn auf der inhaltlichen Ebene die Traumakorrektur scheinbar gelingen mag: die Protektion des traumatischen Kerns ist auf der Autorebene deutlich erkennbar. Branly gelingt der Weg zu einer authentischen Vaterschaft in der Verarbeitung zentraler Konflikte ödipaler Konstellation. Die Narbe im Rasen verschwindet, Branly gesundet auch in physischer Hinsicht, der zerstörerische Doppelgänger ist vernichtet. Branly blickt bei seiner Ausfahrt ein letztes Mal auf die am Torbogen eingemeißelte Jahreszahl, die das Geburtsdatum seines Vaters repräsentiert. Die Geschichte von Branly ist jedoch eingebunden in die des Erzählers „Fuentes“, ja die letztere wird weitreichend von der Geschichte Branlys dadurch akzentuiert, dass Branly in den nun folgenden Abschnitten in eine direkte Konfrontation mit dem Erzähler eintritt, in der sich vergleichbar der Situation der Gegenübertragung unbewusste Phantasien aktualisieren. Die Pointe des Textes liegt darin, dass nicht einfach eine Geschichte einer bewältigten Traumakorrektur beschrieben wird, sondern diese Geschichte die Autorgenese ganz wesentlich beeinflusst und der Erzähler diese Autorgenese bewusst in direkte Verbindung zur Konstellation „Fuentes“ – Branly setzt. Auf diesem Wege initiiert die erste Traumakorrektur eine weitere, die nun als Aufgabe von „Fuentes“ erscheint.

Der Erzähler „Carlos Fuentes“ fungiert als der aktualisierte Andere Branlys. Branlys Geschichte wird sukzessiv zu seiner eigenen, während sich der Auslöser, Branly, in einer Vaterimago verdichtet und aus dem Geschehen zurückzieht. Unbewusst wird diese Imago in einem Dreiecksverhältnis positioniert. Die Imago restituiert nun das ödipale Dreieck und gibt den Ausschlag dafür, dass über die unbewusste Phantasietätigkeit des Autors sich diese Figur verselbständigt.

Der Autor bewältigt einen Konflikt, der erst im Verlauf des Textes als sein eigener angenommen wird. Konkret gesprochen, gibt Branly den Staffelstab an den Erzähler weiter, der nun den Konflikt quasi transgenerationell weiter verarbeitet. Die ästhetische Herausforderung des Textes liegt jedoch darin, dass Branly an dem französischen Heredia seinen eigenen Konflikt aktualisieren konnte und nun auf der Textebene ebenfalls zu einer Vaterfigur wächst. Der Erzähler wird zum Erbe. Er benötigt den traumatischen Kern, um aus dem Spannungsfeld zwischen Korrektur und Protektion heraus jene psychische Arbeit zu leisten, die zumindest temporär ein psychisches Gleichgewicht erlaubt.

Wie der Erzähler im weiteren Verlauf des Gesprächs erfährt, war Hugo Heredia während Branlys Aufenthalt auf Clos des Renards nach Mexiko zurückgekehrt. Das Verschwinden des jungen Victor Heredia wurde in Mexiko als Unfalltod durch Ertrinken erklärt. Stattdessen spricht Branly von einem „neuen Wesen“, das bereits der französische Heredia als „ni André ni Victor,

sino un nuevo ser, André y Víctor“ (159) beschrieben hatte. Ein künstliches Wesen, das durch die Ereignisse in Clos des Renards entsteht.

Die auch den Leser interessierende Frage des Erzählers, warum der Abschied von Victor derart erfolgt sein sollte, beantwortet Branly mit der rätselhaften Begründung „um in der Nähe zu bleiben“, nahe „de la conciencia que les debo.“ Branly hätte den „Schaden“, die „Verletzung“ verhindern können. Aber wie?

- Pude hacer una cosa definitiva, murmuró el viejo, súbitamente envejecido, es verdad, al decir esto. [...]
- Pude haberle dejado caer al precipicio. (160)

Erneut erscheint die Frage nach der Motivation des Risikos, dass bei einer gemeinsamen Reise von Vater und Sohn beide tödlich verunglücken könnten (vgl. S.161). Die Beantwortung der Frage führt zum eigentlichen Kern der Erzählung:

- Espere. Pensé que así calmaba usted la agitación sin orden, para decirlo con sus propias palabras. Me miró como si quisiese beber mi pensamiento.
- Y exorcizaba las flores de ponzoña que se ofrecen entrelazadas con joyas preciosas, ¿no es así?
- Usted sabe mejor que yo dónde termina el azar de los destinos humanos y comienza el arte de la combinación literaria. [...]
- ¿Son separables?, inquirió al cabo. (161)

Branly verfolgte das unbewusste Ziel, nicht nur „die Erschütterung ohne Ordnung zu beruhigen“, sondern vor allem, „die giftigen Blumen, die sich um wertvolles Geschmeide winden, zu beschwören.“ Es passt daher, dass der Erzähler Branly antwortet, dass er, Branly, besser wisse, wo der „Zufall der menschlichen Schicksale“ ende und die „Kunst der literarischen Kombination“ beginne. Beides sei, so Branly, nicht voneinander zu trennen.

Der Erzähler merkt an, dass doch nun die Erzählung abgeschlossen und er von Branly ungebeten zu ihrem neuen Erzähler, vielleicht jenem „neuen Wesen“, geworden sei. Der Erzähler vermutet, dass diese Worte nur teilweise wahr seien: „yo me había convertido en un probable narrador de esta historia, pero la historia no había concluido porque la naturaleza de lo narrado es que sea incompleto y sea contiguo.“ (164) „Carlos Fuentes“ ist zu einem nur möglichen Erzähler dieser Geschichte geworden, aber die Geschichte sei nicht zu Ende, denn die Natur des Erzählten sei es, unvollständig zu bleiben und an Kommendes anzuknüpfen.

Branly zitiert seinen Sinn für Gegenwärtigkeit, die davon ausgeht, „dass alles bestehen bleibt, nichts vollkommen stirbt“, einzig „wir verdammen es zum Tod, indem wir es vergessen.“ Das Vergessen sei der „einzige Tod“, die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit in unserer Gegenwart das „einzige Leben“: „Toda narración es contigua de otra, repitió mi amigo.“ (164)

„Hören Sie also durch meine Stimme Heredias Stimme erzählen“. Es handelt sich bei dem französischen Heredia um eine von der Erzählerphantasie geschaffene Gestalt, denn nur diese vermag, etwas durch Sprache wieder zu erschaffen, zerstörte Objekte zu restaurieren, sei es auch unvollständig und angenähert. Diese unvollständige Annäherung soll jedenfalls die einzig mögliche Wahrheit sein“ (165). Branly schulde den Heredias dreierlei:

- Soñó con una mujer a la que amó en el pasado y aunque no la pudo identificar, sí pudo recobrar el sentimiento de un tiempo en el que le bastaba saberse enamorado sin esperanza para ser feliz. Recuperó la soberanía sin ambición y las preguntas sin respuesta de su propia infancia. (201)

Hinsichtlich der von Branly angesprochenen „dritten Schuld“ wissen wir, dass diese mit dem Ereignis im Parc Monceau zusammenhängt. Vor langen Jahren hätte er im Parc Monceau den „zweiten Schritt tun sollen“. Branly habe siebzig Jahre dazu gebraucht, aber „nun hätte er dem traurigen Kind“ – wer ist das traurige Kind, wenn nicht er selbst? – die Hand gereicht. Branly hat nicht nur Zugang gefunden zu seiner eigenen persönlichen Geschichte, zu sich selbst als einem Kind, sondern hat auch das Kind in sich durch die Erzählung restauriert. Branly argumentiert, dass die „Unterlassung“ das Verbrechen darstelle. Das Kind, so Branly, sei jedoch nun nicht mehr „einsam“. Die Kindheit ist in das ödipalisierte Subjekt eingebunden worden:

Creo, querido amigo, haber reparado mi propio delito de omisión infantil. Si el niño al que nunca le di la mano en el Parc Monceau se llamaba André, ahora ese niño, gracias a mí, por mi conducto, porque yo invité a los Heredia a mi residencia en París, porque seguí el juego de la homonimia en el anuario telefónico, porque llevé a Víctor al Clos des Renards y porque en el acto final no interrumpí el encuentro de las cosas, ese niño, digo, ya nunca estará solo. (201)

Der mexikanische Hugo Heredia wird von Branly als ein gefühlloser, von Hass und Verachtung gegen die Menschen getriebener Mann beschrieben (203), der auch nur vor sich selbst durch seine Liebe zur Vergangenheit gerechtfertigt ist. „Dagegen“ sei er, Branly, „zwei Jungen treugeblieben, die aus Gründen, die sich meiner und Ihrer Logik entziehen, wieder vereint sind“: „a ellos les di la mano“ – „ihnen reichte ich die Hand.“

Branly hat beim Gang zum Schwimmbecken seine soldatische Haltung wiedergewonnen. Wichtig ist nun die Gestaltung des Schwimmbeckens, das an eine Grotte erinnert. Der grün gekachelte Teich wird gesäumt von einem Wasserfall, der aus einem muschelförmigen Speier strömt. Über diesem Becken befindet sich ein Laufsteg, der das Schwimmbecken überspannt. Anscheinend verträgt Branly das Schwimmen nicht. Er überlässt sich zwar der Ruhe des Wassers. „Como el estanque y su puente, agua y fierro, mi amigo, lo sabía ya, estaba viviendo en un estado dual de receptividad y hermetismo que acentuaba, a la par, su generoso interés en los demás y el culto exacerbado de sus idiosincrasias.“ (204)

Genau in diesem Augenblick jedoch tritt ein Kellner auf den eisernen Laufsteg, der mit einem „blitzartigen, einmaligen Blick“ eines Mischwesens „rachsüchtig und hungrig“ zu Branly schaut (205). Plötzlich wallt das Wasser im Becken auf:

Las aguas de la piscina se agitaron. Me detuve un instante paralizado por el fenómeno; el lago tranquilo se transformó en un oleaje encrespado y vi al Branly levantar un brazo, combatir ese hervor de las aguas repentinamente turbias y luego sucumbir; me clavé detrás de él, no puedo jurar que mi presencia haya calmado la furia de la piscina, pero sí que al llegar a mi amigo, rodear su cuello con mi brazo y nadar hacia el borde de la alberca, no había ya ningún signo de alteración en las aguas salvo la que él y yo habíamos provocado. (205)

Dieses seltsame Geschehen, Branly entkommt nur knapp dem Tod, kann als eine Geburts- und Initiationsszene gewertet werden. „Fuentes“ badet mit einem geistigen Vater, dessen Geschichte die seine initiiert hat. Der Erzähler „Fuentes“ bringt Branly nach diesem Unfall nach Hause. Dort fällt ihm auf, dass das Foto des Vaters nicht mehr an seinem Ort steht. Der Erzähler verlässt Branly. Dieser blickt ihm nach „con la impresión de unos ojos que estaban cercanos y ausentes; quizás ésta era otra manera de decir que veían algo que me estaba vedado a mí.“ (206)

Der Autor wird zum Überbringer der Geschichte. Er ist der Letzte, dem diese Geschichte erzählt wird, der letzte Wissende. Branly wird in diesem Kapitel zum ersten Mal „viejo“ genannt.

Nichtsdestotrotz wird das begonnene Gespräch weitergeführt. Branlys grauenvoller Blick („su mirada estaba en otra parte, le precedía por varios segundos, nadando en un agua clara.“ S.211) wird von einer „erschöpften Stimme“ begleitet: „Ella me pidió que soñara con ella. Dijo que nunca nos haremos viejos mientras yo la recuerde a ella y ella me recuerde a mí.“ (211) Branly spricht von einem „verborgenen Bild“:

[...] siempre creí que aun al encontrarla, no dejaría de buscarla, de esperar pacientemente que me entregara su **retrato escondido** [Hervorhebung von mir, T.K.]. Lo hice por el muchacho, se lo aseguro. El me permitió recordar a mi amor. [...] Por poco la olvido para siempre. (212)

Branly wird als alter, kraftloser und impotenter Mann beschrieben:

Miro la figura tristemente iluminada de Branly, sentado sin fuerzas sobre el sillón de brocados desleídos, envuelto en la bata antigua, afelpada y sin descendencia posible. Siento compasión por él, pero no me dejo vencer; recuerdo cuál es su herencia: los Heredia, México, Venezuela, la historia de la cual él se está liberando con gusto para dármela a mí, que no la quiero. (212)

„Ein innerer Widerspruch“ zwingt ihn, seinen „alten Freund“ dazu zu bringen, ihm alles zu erzählen, als ob dieses Ausschöpfen aller Erzählfhilfen „den Tod der Geschichte bedeuten könnte, die ich nicht haben will, damit ich von der Verantwortung befreit werde, sie weitererzählen zu müssen“ (212). Warum sperrt sich der Erzähler „Fuentes“, diese Geschichte zu erben? „– ¿No hay nada más, Branly? ¿No se olvida usted de nada? Debo saberlo todo antes.“ [...] „–¿Antes de que yo muera?“ (212), fragt Branly.

Ohne Zweifel handelt es sich hier um ein letztes Aufbäumen vor dem Tod. Branly sagt, dass er „nie sterben [werde], solange ich mich an sie erinnere und sie sich an mich erinnert“ (213). Diese Versicherung gegen den Tod ist ein Resultat des kreativen Prozesses. Sie nimmt exakt den Gedanken auf, der eingangs hinsichtlich des Überdauerns der antiken Kulturen formuliert wurde (vgl. S.13ff.). Branly entgegnet dem Erzähler, dass der nächste Tag der 11. November sei, der Geburtstag von „Fuentes“, der nun zum ersten Mal so genannt wird. Mit einem „sonderbaren Lächeln“ bittet Branly den Erzähler, ihm etwas von der Spätlese einzuschenken. Sie stoßen an:

– Por su otra vida, Fuentes, por su vida adyacente. [...] Hay otra narración contigua, paralela, invisible, de cuanto creemos debido a una escritura singular. (214)

Eine weitere Station in der Initiation. „Fuentes“ bemerkt, dass eine am Vorabend verschlossene Tür nun geöffnet ist. Als der Erzähler an dieser Tür vorbeigeht, wird er angezogen wie „von der Helle, die er [Branly] für meine Phantasie beschrieb [als dieser über den St. Martinssommer sprach]“, „capaz de disipar los accidentes de la jornada, lluvia o bruma, canícula o nieve“ (215).

Das Licht entstammt Kerzen, die im Zimmer nach und nach angezündet werden. Der Erzähler folgt mit seinem Blick der Bewegung, die die Kerzen entzündet. Er bemerkt eine in Dunkelheit gehüllte Hand. Es ist der Raum, in dem auch Victor am helllichten Tage, hinter geschlossenen Vorhängen, eben diese Kerzen an eben diesem Ort anzündete. Jetzt, so der Erzähler, „dem plötzlich graut“, sei dieses Arrangement für ihn getroffen worden. Es ist ein Raum, der seiner Dimensionen verlustig gegangen ist, ein „anderer Raum, [...], verloren seine Achse, verquert seine Symmetrie.“

Entro a la habitación y trato de penetrar, en vano, la oscuridad rectora en torno a la figura que enciende las velas y que me repele, azoradamente, hacia otro rincón de la pieza [...]. (215)

dann

Las manos dolientes terminan de encender las velas, la recámara se ilumina y ella está arrodillada frente a la mesa de noche junto a su cama de baldaquín de cuero; en la mesa está colocado el objeto que no pude encontrar en el salón, el reloj suspendido en una escenografía de bronce dorado, donde la figura de una mujer toca un piano con patas de grifo dentro de una suntuosa caja de cortinas y puertas inmóviles. También reposa encima de ese buró la foto color sepia del padre de Branly. Ella permanece de hinojos, sollozando, tapándose la cara con las manos. (215)

Mit dem auf dem Tisch liegenden Bild des Vaters ist die ödipale Konstellation nun vollständig. Der Erzähler spürt, dass in diesem Augenblick „jeder Widerstand von Laune, Unschuld oder Überlegung“ fällt, mit dem er sich gegen Branlys Erzählung gewehrt hat. Der Erzähler nennt es „Intuition“ – er akzeptiert die Konstellation und nimmt diese an:

Intuición o conocimiento de algo que no nos sucedió a nosotros y que sin embargo determina una verdad que no quisiéramos ni siquiera sospechar, mucho menos admitir en los compartimientos ordenados de la buena razón socrática: alguien ha estado viviendo constantemente a nuestro lado, desde siempre, no sólo desde el instante de nuestro nacimiento sino exactamente *desde siempre*, una persona fundida en nuestra vida como el mar en el mar. Y en nuestra muerte como la respiración en el aire. (216)

Wenn Tod, Meer, und Atmen in einem Zusammenhang mit einer Person genannt werden, wird nicht nur der Analytiker hellhörig. Der Erzähler definiert den Schemen:

Durante nuestra vida nos acompaña sin dar señas de su propia vida, como si fuese menos que una sombra, apenas un rumor que camina de puntas, apenas el roce repentino e imperceptible de un tafetán antiguo contra la manija de una puerta entreabierta, aunque ella, estoy seguro de lo que pienso mientras aparto con fuerza las manos duras que no sólo ocultan sino que desfiguran ese rostro femenino, vive su vida invisible al lado de la nuestra con naturalidad, con almuerzos a horas precisas, posesiones bien contadas y miradas que nunca vemos, pero donde el celo y la ternura combaten hasta rendirse en una ausencia contigua: vecinos los cuerpos y sus fantasmas, vecina la narración y su espectro. (216)

Lucie ist ein Todesengel, der nicht für Branly die Kerzen entzündet. Der Erzähler redet auf Lucie ein, Branly „in Frieden zu lassen“, da er „für dich dagewesen [sei]“, er ihr ihren „Sohn wiedergegeben [habe], so gut er konnte“ (216), d.h. so gut ich ihn Dir als Erzähler von meiner geschaffenen Figur zukommen lassen konnte.

Lucie hat eine entsetzliche Kraft „tejida como una malla de voluntad nerviosa más que por otro vigor cualquiera.“ Der Erzähler befürchtet, dass Lucie sich das Gesicht „zerkratzt, bis es sich, [...], in Tränen auflöst, die von Blut nicht mehr zu unterscheiden sind.“ Der Erzähler spricht von einer Intuition, „die mich vor mir selbst entblökte.“ Und zwar, „da sie mich mit einem Schlag in den Jammer des dauernden Vergessens einer anderen Frau wie dieser stürzte, einer anderen Lucie, meiner, die von mir ignorierte, die mich womöglich umgab, wie diese, die Branlys Schemen war.“ (216f.)

[...] ¿tenemos todos un fantasma que nos acompaña a lo largo de nuestra vida sin que jamás lo veamos?, ¿es nuestra muerte la condición para que nuestro fantasma encarne?, ¿quién, entonces, va a acompañarnos en nuestra muerte?, ¿el fantasma de nuestra vida, el único que nos recuerda verdaderamente?, ¿cómo se llama ese fantasma?, ¿puede ser distinto de lo único que simultáneamente es fantasma y muerte en nuestra vida: nuestra juventud? (217)

Es ist die Rede von einem Schemen, der das Leben begleitet, ohne in Erscheinung zu treten. Der Tod als die Annahme des Mangels und der Differenz ist die Bedingung dafür, dass der persönliche Schemen sich inkarniert. Der Schemen des eigenen Lebens, so die Überlegung des Erzählers, sei der einzige, der sich wirklich erinnert, den Triebverzicht auszugleichen imstande ist. Die Überlegung mündet in die entscheidende Frage: „Kann er [der Schemen] verschieden sein von dem einzigen, das gleichzeitig Schemen und Tod ist in unserm Leben, von unserer Jugend?“

Alle diese Rätsel, so der Erzähler, „stehen in Lucies verborgenem Gesicht“. Der Erzähler verlor „die Gelegenheit, sie wirklich kennen zu lernen, als ich nicht ihr Gesicht als Frau, sondern das Gesicht des Mannes, der mein Freund ist, des Comte de Branly, anblickte.“

Si en algún lado estaba la realidad de la mujer eternamente inconclusa que caminó sin gravedad por todos los senderos mágicos del Parc Monceau era en el rostro de cera, en las manos pálidas, en la mirada inteligente del hombre que debió ignorar la muerte de la mujer para recibir su presencia espectral. (217)

Lucie kann nur über die Position des Vaters, hier Branly, vermittelt erkannt werden. Der Ort des Vaters als das Symbolische strukturiert das Begehren und führt in das Imaginäre eine verbotende Instanz ein. Wenn irgendwo die Wirklichkeit der „ewig unvollendeten Frau“ war, die schwerelos alle „Zauberpfade des Parc Monceau“ betrat, stand sie in dem „wächsernen Gesicht, den bleichen Händen, dem wissenden Blick des Mannes [...]“. Erst in Branly erstehen „alle Zeiten der Frau Hugo Heredias, die die Braut aus den Gärten der Kindheit meines Freundes war, die die französische Mamasell war, die das Mädchen war, das vor hundertachtzig Jahren von einem anderen Schemen Branlys im gleichen Park zu gleicher Stunde beim gleichen Licht erblickt worden war“ (277). Am Ende begreift der Erzähler nur

que una mirada lo ha vigilado todo, lo ha sabido todo, desde siempre, perseverante, cruel en su voluntad patética de resucitarlo todo, desde unas ventanas de vidrio biselado en un hotel particular de la avenida Velázquez. (217)

Wenn dieser Blick aus der Avenue „alles überwacht, alles gewusst hat, grausam in seinem mühseligen Willen, von einem Fenster mit geschliffenen Scheiben aus alles wieder zum Leben zu erwecken.“, dann ist dies der Blick einer Imago. Ein Blick, die Betonung liegt auf „ein“, hat alles überwacht. Der Erzähler versucht angesichts dieser verzweifelten Erkenntnis gewaltsam die Hände von dem Gesicht der Frau zu reißen. Er kann einen Schrei des Entsetzens nicht unterdrücken:

Comprendo, al ver esa mirada de vértigo infinito, lo que había en el fondo del cubo del montacargas en el Clos des Renards, en el trasiego de hojas muertas y dagas de hielo; sé finalmente del canje diabólico por el que vendemos nuestra alma a fin de no estar solos en la muerte. (218)

Der „diabolische Handel“ – ist er die notwendige Entwicklungsleistung, der Verzicht auf das Primärobjekt, die undifferenzierte *chora*? Auch in *Terra Nostra* wird an zwei Stellen im Text ein Handel als inferior und diabolisch charakterisiert: der Tausch während des Aufenthaltes des Wanderers im Urwalddorf und danach in der Stadt, als der Doppelgänger ihm die wahren Motive seiner Vertreibung eröffnet. Nicht zufällig wird auch in *Una familia lejana* dieser Schritt mit einem „Handel“ und monetären Bildwelten verbunden. Bereits die relevanten Stellen in *Terra*

Nostra zeigten vor dem Hintergrund der Untersuchung von Kurnitzky (vgl. Kurnitzky 1974), wie sehr Primärobjekt und Zahlungsmittel, d.h. Geld, unbewusst in eines gesetzt werden können.

Die Szene erinnert an die finale Begegnung zwischen dem Jüngling und der Herrin der Schmetterlinge in *Terra Nostra*. Die Lucie genannte Frau schreit auf, als der Erzähler ihr Gesicht aufdeckt. Ihr Angstschrei verwandelt sich in einen Schmerzensschrei. Verzweifelt versucht der Erzähler, erkannt zu werden. Es kristallisiert sich eine feste Überzeugung heraus:

No es una hipótesis; Lucie va a vivir apenas muera mi amigo Branly. La cara que miro temblando es una cara en acecho lupina, impaciente por devorar la oportunidad de la muerte; no es, este rostro tembloroso que miro, el de una mujer viva, es el del despojo mortal de un fantasma en el tránsito terrible entre su cuerpo de ayer y su espectro de mañana. Quisiera regresar a la recámara de Branly y preguntarle si él sabe que cuando muera él será, como ella lo ha sido hasta ahora, el fantasma de la mujer. Pero aunque ella deje de ser un cadáver, nunca será más que un espectro. (218)

Das Gesicht Lucies ist eine lauende, wölfische Fratze, von der der Erzähler befürchtet, verschlungen zu werden. Es ist das Gesicht der toten Reste eines Schemens im Übergang aus einem Körper von gestern zu seinem Schemen von morgen, bereits tot, aber noch nicht ungegenständlich. Der Erzähler äußert die entscheidende Vermutung, dass „wenn sie kein Leichnam mehr“ sei, „mehr als ein Gespenst“ nie sein werde. Es heißt nun, „meine Lucie“ („mi Lucie me lo dice con la voz mojada y olorosa a hongos“). Ihre „feuchte, pilzig riechende Stimme“ (218) spricht den Erzähler an:

[...], estás envejeciendo rápidamente, Carlos; no eres de aquí, nunca más serás de allá. ¿Conoces a tu fantasma? Tomará tu lugar apenas mueras y entonces tú serás el fantasma de quien fue, en tu vida, tu propio espectro. No te hagas ilusiones: no lo has podido asesinar, por más que lo has intentado; no lo dejaste atrás, en México, en Buenos Aires, como creíste de niño. (218ff.)

Der Erzähler, so Lucie, habe seinen Ort noch nicht eingenommen. Zwar werde er „nie mehr dorthin gehören“, aber auch gehöre er „noch nicht hierher.“ Lucie fragt den Erzähler, ob er seinen Schemen kenne. Dieser werde seinen „Platz einnehmen, sowie du stirbst.“ Wenn wir Bions Beschreibung der Todesempfindung des Kindes bei malignem Containment aufmerksam lesen, wird der folgende Satz noch erklärlicher: „und dann wirst du der Schemen dessen sein, der in deinem Leben dein Schemen war. Mache dir nichts vor; du hast ihn nicht umbringen können, soviel du es auch versucht hast. Du hast ihn nicht hinter dir gelassen [...].“

Die nun folgende Verabschiedung ist die einer Mutter, die mit ihrem Mann, dies ist Branly, allein sein möchte. Darum steht auch das väterliche Bild, die Repräsentation des Gesetzes, nicht mehr an seinem Platz: der reale Vater ist nun anwesend. Trotzdem ist es keine reale Präsenz, sondern eine phantasmatische, die aber trotzdem als Gesetz Kraft hat. Das Foto des Vaters liegt im Raum, der wiederum für die Mutter steht. Das Kind wird ausgewiesen. Es sind „leere Augen“, die „Fuentes“ anblicken:

Sus ojos vaciados, surtidores de sangre, me capturan con una mezcla de náusea y fascinación dolorosa. (219)

„Ihre leeren Augen, blutige Wasserbäche, fesseln mich mit einer Mischung aus Ekel und schmerzlicher Faszination“. Lucie sagt nun:

– Yo lo puedo ver. Está en el umbral paciente de mi recámara. Sal con él. Déjanos solos. Ya no vuelvas más. (219)

Die nun folgenden Zeilen geben die bittere Erkenntnis des Kindes auf der depressiven Position wieder. Der Erzähler kann sich nur „mühsam aus der feuchten Berührung mit dieser knienden Frau lösen, deren Antlitz ich, ohne ohnmächtig zu werden, nicht beschreiben könnte.“ Er dreht seiner (?) oder „Victors und Antonios Mutter den Rücken zu“. Trotzdem scheint sich Lucie an ihn zu klammern:

Le doy la espalda a la madre de Víctor y Antonio; se diría que ahora ella se cuelga de mis brazos al tiempo que me pide salir de su aposento; pero esta no es más que una ilusión, una nueva ilusión, mía.

Wichtig nun die Verortung dieser Frau in einer unbestimmten und für den Erzähler unerreichbaren Welt, der Branlys vergleichbar:

Ella ignora la cercanía o la distancia tal y como nosotros las entendemos. Sus manos tocan mis brazos, pero yo sé que mi cuerpo es otro para ella: su cercanía no es conmigo sino con mi propio fantasma, el que desde ahora me acaba de decir la mujer, me espera junto a la puerta de la recámara iluminada por parpadeos de plata fúnebre. (219)

„Ihre Hände berühren meine Arme, aber ich weiß, dass mein Körper für sie jemand anderes ist; ihre Nähe gilt nicht mir, sondern meinem Schemen, dem, der mich von nun an, wie mir die Frau angekündigt hat, an der Tür zu der Kammer erwartet, die von Grabkerzen blinzelt.“

Ella permanece de hinojos, sollozando, tapándose de nuevo la cara con las manos, canturreando con voz quebrada *il y a longtemps que je t'aime jamais je ne t'oublierai*. (219)

Wem fällt der Abschied schwerer? Sieht man nicht den Abwehrmechanismus der Umkehrung am Werk, wenn die Mutter heftiger beim Abschied weint, als das Kind? „El resentimiento salvado por el reconocimiento“, heißt es, „der Groll geheilt durch das Erkennen.“ (221) An einer einzigen Stelle im Text wird eine mütterliche Figur in direkte Verbindung mit einem „Groll“ gesetzt.

Die abschließende Szene nimmt noch einmal zentrale Motive auf. Der Erzähler kehrt zurück zu dem Schwimmbad im Automobile Club. Er wird gelenkt von einem unsichtbaren Begleiter. Das Schwimmbad hat sich in einen Urwaldsee verwandelt. Der Erzähler steigt auf die Brücke über dem Bassin, von der aus zuvor Branlys „Todesprobe“ („ensayo de muerte“, S.222) beobachtet worden war. Plötzlich senkt sich Stille auf die „tote Glätte“ („placidez muerta“, S.222) des Wassers. Eine Haut bedeckt den grünlichen Wasserspiegel. Mitten in dieser sämigen, spermafärbigen Flüssigkeit schwimmen eng umschlungen zwei Körper. Es sind Embryos, zusammengekrümmt und sich umarmend, am Nabel zusammengewachsen (vgl. S.223).

„Fuentes“ tritt das Erbe als Substitut des Primärobjektes an. Seine Aussage „Ich habe sie [gemeint sind die Zwillinge] nie kennen gelernt“, wird von einer Stimme unbestimmbarer Herkunft übertönt. Diese sagt ihm „nicht, wer sie sind, sondern wer ich bin“:

Heredia. Tú eres Heredia. (223)

„Fuentes“ erbt die Geschichte und bezahlt diese Erbschaft mit seiner Ausweisung. Das „transformationelle Objekt“ ist nur über die symbolische Vermittlung zu erreichen. Mehr noch: es ist schon immer ein Vermitteltes. Angesichts dieser Erkenntnis zeigt der Erzähler den für die depressive Position typischen Schmerz. Der Erzähler erbt nun die Aufgabe des Jünglings aus

Terra Nostra. Es ist dies die Aufgabe, die Erinnerung zu bewahren und diese immer wieder neu zu gestalten:

Me retiro con gran tristeza, sin dar la espalda, como si me despidiese para siempre de un héroe prisionero, de un dios enterrado en vida, de los ángeles ahogados y la voz de mi fantasma me persigue hasta la puerta de fierro y la plaza donde el otoño comienza a recuperar sus derechos transitoriamente usurpados. (223)

5 Literaturverzeichnis

- Alegría, Fernando. *Literatura y Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Argelander, Hermann. "Ein Versuch zur Neuformulierung des primären Narzissmus". *Psyche* 25 (1971): 358-373.
- Barilier, Étienne. *Contre le nouvel obscurantisme: Éloge du progrès*. Carouge-Genève: Editions Zoé; Lausanne: L'Hebdo, 1995.
- Bernstein, Michael Andre. *Bitter carnival: Ressentiment and the abject Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Befumo de Boschi, Liliana und Elisa Calabrese. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1974.
- Bion, Wilfred Ruprecht. "Differentiation of the psychotic from the non-psychotic personalities". *International Journal of Psychoanalysis* 38 (1957): 266-275.
- Bion, Wilfred R. "Attacks on linking". *International Journal of Psychoanalysis* 40 (1959): 308-315.
- Bion, Wilfred R. *Learning from Experience*. London: Heinemann, 1962. Dt.: *Lernen durch Erfahrung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.
- Bion, Wilfred R. *Elements of Psychoanalysis*. London: Heinemann, 1963.
- Bloom, Harold. *A map of misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Boldy, Steven. "Fathers and Sons in Fuentes' La muerte de Artemio Cruz". *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 29-39.
- Bollas, Christopher. "The Transformational Object". *International Journal of Psychoanalysis* 60 (1978): 97-107.
- Bollas, Christopher. *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Bollas, Christopher. *Cracking up. The work of unconscious experience*. New York: Hill & Wang, 1996.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *Identidad y pluralismo cultural en america latina*. Fondo Editorial del CEHASS. Editorial de la Universidad, Puerto Rico, 1992.
- Bowlby, John. *Attachment and Loss. Loss, Sadness and Depression*. London: Hogarth Press, 1980.
- Brenman, Eric. "Cruelty and narrow-mindedness". *International Journal of Psychoanalysis* 66 (1985): 273-281.
- Brenman, Eric. "Hysteria". *International Journal of Psychoanalysis* 66 (1985): 423-432.
- Britton, Ronald S. "The missing link: parental sexuality in the Oedipus complex". *The Oedipus Complex Today*. Hg. Britton, Ronald S. [u.a.]. London: Karnac, 1989. 83-101.

- Brunner, José Joaquín. *América Latina: cultura y modernidad*. México: Dirección General de Publicaciones del CNCA/Grijalbo, 1992.
- Chasseguet-Smirgel, Janine. *Das Ichideal: psychoanalytischer Essay über die "Krankheit der Idealität"*. 2. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.
- Cohn, Norman. *Das neue irdische Paradies: Revolutionärer Millenarismus und mystischer Anarchismus im mittelalterlichen Europa*. erw. Neuausgabe Hamburg: Rowohlt, 1988.
- Cueva, Agustín. *Ensayos sobre una polémica inconclusa: La transición a la democracia en América Latina*. México: Dirección General de Publicaciones del CNCA, 1994.
- Delden, Maarten van. *Carlos Fuentes: Mexico and Modernity*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1999.
- Derrida, Jacques. *Apokalypse: Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie; no apocalypse, not now*. Hg. Peter Engelmann. Aus d. Franz. von Michael Wetzl. Graz/Wien: Böhlau, 1985.
- Eisenstadt, Samuel Noah. "Socialism and Tradition". *Socialism and Tradition*. Hg. Samuel Noah Eisenstadt und Yael Azmon. Jerusalem: Van Leer Jerusalem Foundation, 1975. 1-20.
- Eisenstadt, S.N. "Cultural Traditions and Political Dynamics". *British Journal of Sociology* 32 (1981): 155-181.
- Eisenstadt, S.N. *Die Antinomien der Moderne: die jakobinischen Grundzüge der Moderne und des Fundamentalismus; Heterodoxien, Utopismus und Jakobinismus in der Konstitution fundamentalistischer Bewegungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998.
- Eisenstadt, S.N. *Fundamentalism, sectarianism, and revolution: the Jacobin dimension of modernity*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1999.
- Eissler, Kurt R. *Goethe: eine psychoanalytische Studie 1775-1786*. In Verbindung mit Wolfram Mauser u. Johannes Cremerius. Hg. Rüdiger Scholz. München: dtv, 1987.
- Fairbairn, William Ronald Dodds. "The effect of the king's death upon patients under analysis". *International Journal of Psychoanalysis* 17 (1936): 278-284.
- Fairbairn, W.R.D. "Schizoid factors in the personality" [1940]. in: Fairbairn (1952), 3-27.
- Fairbairn, W.R.D. "A revised psychopathology of the psychoses and psychoneuroses". *International Journal of Psychoanalysis* 22 (1941): 250-279.
- Fairbairn, W.R.D. "Endopsychic structure considered in terms of object-relationships". *International Journal of Psychoanalysis* 25 (1944): 70-93.
- Fairbairn, W.R.D. "Object relationships and dynamic structure". *International Journal of Psychoanalysis* 27 (1946): 30-37.
- Fairbairn, W.R.D. *Psychoanalytic Studies of the Personality*. London: Routledge and Kegan Paul, 1952.
- Fairbairn, W.R.D. *An Object Relations Theory of the Personality*. New York: Basic Books, Inc., 1954.
- Fairbairn, W.R.D. "On the nature and aims of psychoanalytical treatment". *International Journal of Psychoanalysis* 39 (1958): 374-385.

- Fairbairn, W.R.D. "Synopsis of an object-relations theory of the personality". *International Journal of Psychoanalysis* 44 (1963): 224-225.
- Filer, Malva E. "Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes". *Revista Iberoamericana* 127 (1984): 475-489.
- Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987.
- Freud, S. (1900): *Die Traumdeutung*, G.W. I/II
- Freud, S. (1905): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, G.W. V, S.27-146
- Freud, S. (1907): *Der Dichter und das Phantasieren*, G.W. VII, S.211-224
- Freud, S. (1912/13): *Totem und Tabu*, G.W. IX
- Freud, S. (1913): *Das Motiv der Kästchenwahl*, G.W. X, S.23-38
- Freud, S. (1916a): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, G.W. XI
- Freud, S. (1916b): *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*, G.W. X, S.363-392
- Freud, S. (1917): *Trauer und Melancholie*, G.W. X, S.427-447
- Freud, S. (1924): *Der Untergang des Ödipuskomplexes*, G.W. XIII, S.393-402
- Freud, S. (1926): *Hemmung, Symptom und Angst*, G.W. XIV, S.111-206
- Freud, S. (1927): *Fetischismus*, G.W. XIV, S.309-318
- Freud, S. (1938): *Abriß der Psychoanalyse*, G.W. XVII, S.63-138
- Freud, S. (1942 [1905-1906]): *Psychopathische Personen auf der Bühne*, G.W. Nachtragsband, S.655-661
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Fuentes, Carlos. *Terra Nostra*. México: J. Mortiz, 1975.
- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: J. Mortiz, 1976.
- Fuentes, Carlos. *Una familia lejana*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Gaddini, Renata De Benedetti. "Il cambiamento catastrofico di W.R. Bion e il 'breakdown' di D. Winnicott". *Rivista di psicoanalisi* 27 (1981): 3-4.
- Greenfeld, Liah. *Nationalism: five Roads to Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.
- Heimann, Paula. "Certain functions of introjection and projection in early infancy". Klein, Melanie [u.a.]. *Developments in Psycho-Analysis*. London: Hogarth, 1952. 122-168.
- Hinshelwood, Robert D. *Wörterbuch der kleinianischen Psychoanalyse*. 2. Auflage Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse, 1993.
- Hobsbawm, Eric/Terence Ranger, Hg. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

- Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Hölz, Karl. "Carlos Fuentes: La muerte de Artemio Cruz". *Der hispanoamerikanische Roman*. Hg. Roloff, Volker und Harald Wentzlaff-Eggebert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. 53-66.
- Holland, Norman. *Poems in Person: An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*. New York: Norton, 1973.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados: Aventuras de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Joseph, Betty. "The patient who is difficult to reach". *Tactics and techniques in psychoanalytic therapy*. Hg. Peter L. Giovacchini. New York: Jason Aronson, 1975. 205-216.
- Joseph, Betty. "On understanding and not understanding: some technical issues". *International Journal of Psychoanalysis* 64 (1983): 291-298.
- Joseph, Betty. *Psychic Equilibrium and Psychic Change: Selected Papers of Betty Joseph*. Hg. Feldman, Michael und Elizabeth Bott Spilius. London: Routledge, 1989.
- Juan-Navarro, Santiago. "Entre el revisionismo histórico y la literatura de resistencia: la ambigua postmodernidad de los novelistas del 'boom'". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7, 2 (1995): 181-205.
- Kancyper, Luis. "Resentimiento y odio en la confrontación generacional". *XX Congreso Interno/XXX Symposium*. Buenos Aires: APA, 1992.
- Kancyper, Luis. *La confrontación generacional: Estudio psicoanalítico*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Kancyper, Luis. "Das Gedächtnis des Grolls und das Gedächtnis des Schmerzes". *Psyche* 9/10 (2000): 954-973.
- Kant, Immanuel. "Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie" [1796]. Kant, Immanuel. *Werke*. Band 6. Hg. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden/Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958.
- Klein, Melanie. "Die Bedeutung der Symbolbildung für die Ichentwicklung" [1930]. Klein, Melanie. *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*. 6. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997. 36-54
- Klein, Melanie. "Zur Psychogenese der manisch-depressiven Zustände" [1935]. Klein, Melanie. *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*. 6. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997. 55-94
- Klein, Melanie. "Die Trauer und ihre Beziehung zu manisch-depressiven Zuständen" [1940]. Klein, Melanie. *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*. 6. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997. 95-130.
- Klein, Melanie. "Bemerkungen über einige schizoide Mechanismen" [1946]. Klein, Melanie. *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*. 6. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997. 131-163.
- Klein, Melanie. "On the Origins of Transference". *International Journal of Psychoanalysis* 33 (1952): 433-438.

- Klein, Melanie. "A study of envy and gratitude" [1956]. Vortrag vor der British Psycho-Analytical Society im Februar. Englische Erstveröffentlichung *The Selected Melanie Klein*. Hg. Juliet Mitchell. London: Penguin, 1956. 211-229. Unter dem Titel „Neid und Dankbarkeit“ gekürzte Fassung in Klein (1997), S.225-244.
- Klein, Melanie. *Die Psychoanalyse des Kindes*. Frankfurt/Main: Fischer, 1987.
- Klein, Melanie. *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*. 6. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997.
- Kofman, Sarah. *Comment s'en sortir?* Paris: Galilée, 1983.
- Kofman, Sarah. *Konversionen: Der Kaufmann von Venedig unter dem Zeichen des Saturn*. Aus d. Franz. von Monika Buchgeister. Wien: Böhlau, 1989.
- Kohut, Heinz. *Narzissmus: eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzisstischer Persönlichkeitsstörungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.
- Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978.
- Kurnitzky, Horst. *Triebstruktur des Geldes: ein Beitrag zur Theorie der Weiblichkeit*. Berlin: Wagenbach, 1974.
- Lacan, Jacques. "L'agressivité en psychanalyse". *Revue Française de Psychanalyse* XII, 2 (1948): 367-388.
- Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique". *Revue Française de Psychanalyse* XIII, 4 (1949): 449-455.
- Lacan, Jacques. "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse". *La psychanalyse* I (1956): 81-166.
- Lacan, Jacques. *Das Seminar I (1953 - 1954): Freuds technische Schriften*. Aus d. Franz. von Werner Hamacher. Olten/Freiburg: Walter, 1978.
- Lacan, Jacques. *Schriften III*. Ausgew. u. hrsg. von Norbert Haas. Aus d. Franz. von Rodolphe Gasché. Olten/Freiburg: Walter, 1980.
- Lang, Hermann. *Die Sprache und das Unbewusste: Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*. 2. Auflage Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Aus dem Franz. von Emma Moersch. 13. Auflage Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996.
- Lipowatz, Thanos. *Politik der Psyche: eine Einführung in die Psychopathologie des Politischen*. Wien: Turia + Kant, 1998.
- Meltzer, Donald. "Terror, persecution, and dread – a dissection of paranoid anxieties". *International Journal of Psychoanalysis* 49 (1968): 369-400.
- Moreno, Fernando. *La Mort d'Artemio Cruz de Carlos Fuentes: Entre le mythe et l'histoire*. Paris: Editions caribéennes, 1989.
- Nicholson, Irene. *Mexikanische Mythologie*. Wiesbaden: Vollmer, 1967.

- Parkes, Colin Murray. *Bereavement: Studies of Grief in Adult Life*. London: Tavistock, 1972.
- Riviere, Joan. "Beitrag zur Analyse der negativen therapeutischen Reaktion" [1936]. *Ausgewählte Schriften*. Hg. Lilli Gast. Tübingen: edition diskord, 1996. 138-158.
- Rosenfeld, Herbert A. "Notes on the psychopathology of confusional states in chronic schizophrenia". *International Journal of Psychoanalysis* 31 (1950): 132-137.
- Rosenfeld, Herbert A. "On the psychopathology of narcissism: a clinical approach". *International Journal of Psychoanalysis* 45 (1964): 332-337.
- Rosenfeld, Herbert A. "A clinical approach to the psycho-analytic theory of the life and death instincts: an investigation into the aggressive aspects of narcissism". *International Journal of Psychoanalysis* 52 (1971): 169-178.
- Said, Edward. "Third World Intellectuals and Metropolitan Culture". *Raritan* IX, 3 (1990): 27-50.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf/Random House, 1993.
- Segal, Hanna. "Notes on symbol-formation". *International Journal of Psychoanalysis* 38 (1957): 391-397.
- Segal, Hanna. "Some clinical implications of Melanie Klein's work". *International Journal of Psychoanalysis* 64 (1983): 269-276.
- Shiels, Edward. "Center and Periphery" [1962]. Shiels, Edward. *Center and Periphery. Essays in Macrosociology*. Chicago: University of Chicago Press, 1975. 3-16.
- Stallybrass, Peter/Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Steiner, John. "Perverse relationships between parts of the self: a clinical illustration". *International Journal of Psychoanalysis* 63 (1982): 241-252.
- Steiner, John. "Vergeltung und Groll in der ödipalen Situation" [1996]. *Groll und Rache in der ödipalen Situation. Perspektiven kleinianischer Psychoanalyse*, Bd. 1. Hg. Ronald Britton [u.a.]. Tübingen: edition diskord, 1997. S.23ff.
- Steiner, John. *Orte des seelischen Rückzugs: Pathologische Organisationen bei psychotischen, neurotischen und Borderline-Patienten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999.
- Symington, Neville. *Narcissism: a New Theory*. London: Karnac, 1993.
- Tittler, Jonathan. "The Death of Artemio Cruz: anatomy of a Self". Tittler, Jonathan. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1984. 31-57.
- Widmer, Peter. *Subversion des Begehrens*. 2. Aufl. Wien: Turia und Kant, 1997.
- Williams, Raymond Leslie. *The writings of Carlos Fuentes*. Austin: Texas University Press, 1996.
- Winnicott, Donald Woods. *Vom Spiel zur Kreativität*. 9. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997.
- Zagermann, Peter. *Ich-Ideal, Sublimierung, Narzissmus: die Theorie des Schöpferischen in der Psychoanalyse*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.